WITHDRAWN
University of
Illinois Library
at Urbana-Champaign

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
MUSIC

NOTICE: **Return or renew all Library Materials! The *Minimum* Fee for each Lost Book is $50.00.**

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.
To renew call Telephone Center, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

8-19-98 JR
JUL 27 1998

OCT 13 2005
4/2/07 12

JUN 2 [illegible] 2003

SEP 27 2012
5-13-13 nt

L161—O-1096

WAGNER / DAS LEBEN IM WERKE

WAGNER

DAS LEBEN IM WERKE

VON

PAUL BEKKER

1924

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART

BERLIN UND LEIPZIG

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1924 by Deutſche Verlags-Anſtalt, Stuttgart
Druck der Deutſchen Verlags-Anſtalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach,
Württemberg

780.923
W 12 bek
oop. 2
Music

INHALT

VORWORT IX

AUSDRUCKSKUNST

Gefühlstheater 3
Erlebniswege 16
Muſik als Löſerin 40

ERSTES BUCH: DIE OPER

I. Frühwerke. Rienzis Größe 67
II. Rienzis Fall. Der Fliegende Holländer 107
III. Tannhäuſer 147
IV. Lohengrin 187

ZWEITES BUCH: DIE HANDLUNG

I. Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold. Die Walküre. Siegfried. (Erſter und zweiter Akt) 239
II. Triſtan und Iſolde 315
III. Der Venusberg 363

DRITTES BUCH: DAS SPIEL

I. Die Meiſterſinger von Nürnberg 381
II. Siegfried. (Dritter Akt.) Die Umſchau: Beethoven 431
III. Götterdämmerung 467

DAS BÜHNENWEIH-FESTSPIEL

Parſifal 513

REGISTER 581

3-Jan-61 Foster

VORWORT

Die Geſtalt und das Leben Richard Wagners ſind für die heutige Zeit bereits zum Mythos geworden, ſeine Kunſt aber beherrſcht nach wie vor die Bühne und zwingt zur Auseinanderſetzung. Sie hat die bisherige Wagner-Literatur zu einer Kampfliteratur der Wagnerianer und der Anti-Wagnerianer gemacht, zur mehr oder minder ſachlich geführten Polemik gegenſätzlicher Auffaſſungen. Beide Methoden der Betrachtung, die panegyriſche wie die vorſätzlich oppoſitionelle, ſind für die Weſenserkenntnis einer großen Kunſt unergiebig. Vielleicht aber war es aus Gründen tieferer Art bisher nicht möglich, zu einer Einſtellung jenſeits von Bejahung oder Verneinung zu gelangen. Vielleicht mußte erſt das ſchöpferiſche Gegenbeiſpiel einer neuen Kunſt erſtehen, ehe die Kunſt Wagners in ihrer Bedingtheit und Größe zugleich erkannt werden konnte.

Die Entſtehung dieſes Buches verdanke ich der heutigen zeitgenöſſiſchen Muſik. Der Kunſt Wagners entſtammend, durch ſie heraufgerufen, erwies ſie ſich ihr doch in entſcheidenden Punkten entgegengerichtet. Um dieſen Widerſtreit der Erſcheinungen zu klären, verſuchte ich, die ihnen innewohnende Geſetzlichkeit zu erkennen. So gelangte ich dazu, gewiſſe, im allgemeinen Sprachgebrauch gangbare Vokabeln der Äſthetik auf ihren Sinn zu prüfen. Als aufſchlußreichſte dieſer meiſt rein gewohn-

heitsmäßig verwendeten Bezeichnungen erkannte ich allmählich den Begriff: Ausdruckskunſt. Er iſt eines der volkstümlichſten Worte der heutigen kritiſchen Terminologie und teilt daher das Schickſal all ſolcher Popularbegriffe: daß nämlich kaum noch der Verſuch gemacht wird, über ihre Bedeutung, ihre Grundlagen, ihre Bedingtheit nachzudenken. Dieſes zu tun, habe ich mich bemüht.

Je mehr ich mich vom Grundbegriff der Ausdruckskunſt her dem Werke Wagners näherte, um ſo mehr ſchien es mir, als ſei dies nicht nur ein ſehr anregender, ſondern der überhaupt einzig gangbare Weg, um dieſe Kunſt, dieſe Perſönlichkeit erfaſſen zu können. Die einzelnen Schöpfungen, die menſchliche Erſcheinung, ſelbſt die meiſt als erſchwerende Beigabe hingeſtellten Schriften erſchloſſen ſich mit zunehmender Leichtigkeit, die Einheit des ganzen Weſens Wagners zeigte ſich in zwingender Geſchloſſenheit. Vorausſetzung dafür war freilich die ſtete Bewußtheit der relativen Geltung des Ausdruckswillens als Geſtaltungsprinzip. Aus ſolcher Diſtanzierung geſehen zeigte ſich, daß alles „Kritiſche" eben nicht als Kritik im einzelnen, ſondern als kritiſche Erfaſſung jenes Grundbegriffes zu behandeln ſei. Wer ſich ihn in allen Vorausſetzungen und Folgen deutlich macht, muß damit die Kunſt und Erſcheinung Wagners von der Wurzel bis zur letzten Veräſtelung erfaſſen.

Aus dieſem Gedanken erwuchs das Buch, ergab ſich auch ſeine Anordnung. Es wäre mir nicht möglich geweſen, etwa das Leben, die Schriften und die Werke getrennt zu betrachten, denn die menſchlichen, ſchriftſtelleriſchen und künſtleriſchen Äußerungen jeder Entwicklungsphaſe ſind nur verſchieden geſtufte Kundgebungen des gleichen Ausdruckswillens und erläutern einander. Darum führt das Buch den Untertitel „Das Leben im Werke", und darum ſind die Schriften als das behandelt, als was ich ſie einzig anſehen kann: als dramaturgiſche Allegorien, die ſtets unmittelbar zu dem Werke gehören, dem ſie vorangehen. Aus dem gleichen Grunde war es notwendig, die Werke ſelbſt genau entſprechend ihrer Entſtehungsfolge zu reihen, alſo nicht den „Venusberg" in die Darſtellung des Dresdener „Tannhäuſer", oder gar den dritten „Siegfried"-Akt und „Götterdämmerung" in die Betrachtung der vorangehenden „Ring"-Teile einzubeziehen. Hätten nur chronologiſche oder ſtilkritiſche Bedenken ſolche Zuſammenfaſſungen verboten, ſo konnte man ſich über

ſie hinwegſetzen. Für den Interpreten aber, der Wagners Leben und Schaffen als Ausdrucksgeſtaltung begreiflich machen will, wird es wegen der inneren Lebensgeſetzlichkeit der Werke ebenſo unmöglich ſein, die ſpäteren „Nibelungen"-Teile in Verbindung mit den früheren darzuſtellen, wie es für Wagner unmöglich war, ſie ſo zu komponieren.

Aus der Erkenntnis der elementaren Einheit der Erſcheinung Wagners erwies es ſich ſchließlich auch als nicht ausführbar, ein Buch nur über Wagner als Muſiker zu ſchreiben. Gewiß kann man Wagners Muſik als ſolche unterſuchen, Ernſt Kurth hat dies in vorbildlicher Weiſe in ſeinem Buche über die romantiſche Harmonik getan. Solche Arbeiten werden aber ſtets Spezialſtudien bleiben, für die der beiſpielgebende Künſtler nur gleichſam zufällig ſich bietendes Objekt iſt. Die Erſcheinung Wagners als Totalität iſt von der empiriſchen Betrachtung der Muſik her niemals zu faſſen. Andererſeits glaube ich eben durch die Aufſchlüſſe, die mir die Kritik des Ausdrucksbegriffes gab, zu einer Interpretierung des Wagnerſchen Schaffens gelangt zu ſein, die vielleicht auch Wagners Muſikertum in ein neues Licht rückt. Da mir die dramatiſche Aktion bei Wagner als Handlung der Töne und Tonbeziehungen erſcheint, projiziert in das ſymboliſch allegoriſche Bild der Szene, ſo muß jede Betrachtung der Handlung ebenſo eine Betrachtung der Muſik ſein, wie jede Darſtellung der Muſik eine Handlungsdarſtellung. Eine vorſätzliche Trennung zugunſten des einen oder des anderen wäre eine Gewaltſamkeit und eine Mißdeutung, denn die Aufgabe liegt eben im Begreiflichmachen der naturhaften Verbundenheit beider. Der Gedanke der „erſichtlich gewordenen Tat der Muſik" – dieſer Grundgedanke des Geſamtſchaffens Wagners – iſt, wie mir ſcheint, in der Bedeutung und Konſequenz ſeines Sinnes bisher kaum erfaßt worden. An ſeiner Erkenntlichmachung aber erweiſt ſich die ſchöpferiſche Auswirkung der Ausdrucks-Idee.

Naturgemäß habe ich vieles über Wagner geleſen, manches davon mag in der Erinnerung haften geblieben ſein, ohne daß ich es im einzelnen zu benennen wüßte. Mit Bewußtſein benutzt habe ich nur Glaſenapps Biographie für den lebensgeſchichtlichen Teil, ſowie Wagners Partituren, Briefe und Schriften. Damit ſoll keine Geringſchätzung anderer Arbeiten ausgeſprochen ſein, ich fühle mich im Gegenteil jedem zu Dank verpflichtet, der bisher den gleichen Stoffkreis behandelt hat. Zu einer Aus-

einanderſetzung aber mit älteren Werken beſtand für mich keine Veranlaſſung. Ich wollte nur zeigen, was ich aus dem von mir eingenommenen Blickpunkt von Wagner ſelbſt zu ſehen vermochte. Gibt meine Arbeit ein Bild, regt ſie wiederum zum Sehen an, ſo hat ſie ihren Zweck erfüllt, auch wenn andere Betrachter anderes erblicken als ich. Möge der Wille, außerhalb jeglicher Tendenz zu ſehen und zu zeigen, als Grundwille meines Buches erkannt werden. Wir werden dann begreifen, daß wir Wagner und ſeine Kunſt lieben und bewundern müſſen, gerade weil ſie heut ſchon einem anderen Stern angehört. Das Licht, das aus dieſer Weite zu uns herüberſtrahlt, wird uns den eigenen Weg finden helfen, und wir werden die Gegenwart um ſo beſſer verſtehen, je klarer und ehrerbietiger wir uns der Vergangenheit bewußt ſind.

Hofheim i.T., Juni 1924

Paul Bekker

AUSDRUCKSKUNST

GEFÜHLSTHEATER

Richard Wagner entſtammt einer Theaterfamilie. Der Vater, im Beethovenjahre 1770 geboren, Polizeiaktuar in Leipzig, war ein eifriger Förderer des dortigen Liebhabertheaters und verkehrte gern mit den Mitgliedern der öffentlichen Bühne. Der Stiefvater, Ludwig Geyer, von Wagner ſelbſt als ſein Erzeuger angeſehen, deſſen Namen er bis zum vierzehnten Jahre führte, war Schauſpieler, Sänger, Maler. Von ſechs lebenden älteren Geſchwiſtern zog es vier zum Theater: Albert, der Älteſte, wurde Sänger und war der Vater der ſpäter berühmten Johanna Jachmann-Wagner, die Schweſtern Roſalie und Luiſe wandten ſich dem Schauſpiele zu, Klara wurde Sängerin. Richard, geboren am 22. Mai 1813, ſechs Monate vor dem Tode des Vaters, gewann durch das Berufsleben des Stiefvaters von Kindheit an unmittelbare Vertrautheit mit der Bühne. Familiäres Erbgut wie früheſte Jugendeindrücke wirkten gleich ſtark, um die Neigung zu wecken und zu pflegen, die Wagners Leben und Kunſt beſtimmt: die Neigung zum Schauen und Fühlen im Bilde der Szene.

Dieſe Vorſtellung der darſtelleriſch erfüllten Szene, dieſes Umſetzen jeder Phantaſieregung in bewegte Anſchaulichkeit iſt die Quelle von Wagners Kunſt. Die kindliche Freude an der Beobachtung und ausübenden Mitwirkung ſteigert ſich bald zum Wunſche, ſelbſt zu erfinden, ſelbſt zu formen. Sprachliche Gewandtheit iſt ihm angeboren. Als ein Mitſchüler

ſtirbt und die Knaben zu einem Trauergedicht auf ſeinen Tod angeregt werden, erhält das des zwölfjährigen Wagner den Preis und wird nach Reinigung von bombaſtiſchem Pathos gedruckt. Mit dieſem Erfolg erſcheint die Berufung zum Dichter erwieſen, als Dichter aber kann nur der ſzeniſche Geſtalter gelten. Es entſtehen Szenenreihen nach antiken Stoffen, wie der Schulunterricht ſie nahebringt, es entſteht ein Jahr ſpäter, angeregt durch das Bekanntwerden mit Shakeſpeare, ein großes Trauerſpiel. Der Impuls liegt in der Vorſtellung der ſzeniſchen Wirkung, in der Erfindung theatraliſch eindrucksvoller Erſcheinungen und Situationen, deren Art im übrigen den Ideen eines dreizehnjährigen Temperamentes entſpricht. „42 Menſchen ſtarben im Verlaufe des Stückes, und ich ſah mich bei der Ausführung genötigt, die meiſten als Geiſter wiederkommen zu laſſen." Die Ausſage iſt eine humoriſtiſche Übertreibung, wie der ſpäter aufgefundene, Kleiſts „Familie Schroffenſtein" ſtofflich naheſtehende Entwurf des „Leubald" erweiſt. In der Andeutung deſſen aber, was ſich in Wagners Gedächtnis als das Weſentliche erhalten hatte, zeigt ſich die Grundrichtung der Phantaſie zur Theaterwirkung, zur draſtiſchen Vorführung äußerlich wild bewegten Geſchehens.

Erheblich ſpäter als die „Neigung zum Komödienſpiel" – zum ſelbſtgeformten, nicht zum ausübenden – regt ſich die muſikaliſche Veranlagung. Wagner war weder Wunderkind, noch fiel er durch bemerkenswerte muſikaliſche Befähigung auf. Er ſpürte keine Neigung zu einem Inſtrument, er empfand nicht das Bedürfnis, ſich in muſikaliſchen Phantaſien zu ergehen. Dieſe Beobachtung überraſcht um ſo mehr, als er im Theater Schauſpiel und Oper gleichmäßig kennen lernte. In Dresden, wohin die Familie ſeit der Wiederverheiratung der Mutter 1814 übergeſiedelt war, wirkte ſeit 1817 Carl Maria von Weber, 1822 wurde dort der „Freiſchütz" aufgeführt. Der neunjährige Wagner wohnt dieſem Ereignis nicht bei, da er nach dem kurz vorher erfolgten Tode des Stiefvaters für einige Monate zu Verwandten nach Eisleben gebracht wird. Bald nach der Rückkehr aber lernt er das neue Werk kennen. Es übt den erſten tiefgehenden Eindruck aus, den Wagner von ſzeniſcher Muſik empfängt. Da er eben Klavierunterricht erhält, verſucht er ſich die „Freiſchütz"-Ouvertüre heimlich einzuſtudieren, er erbittet von der Mutter Geld für Notenpapier, um „Lützows wilde Jagd" aufzuſchreiben, er will mit Schulkameraden die Wolfsſchlucht aufführen, wobei er ſich die Partie des Kaſper zuerteilt, und in ſpäten Jahren noch erinnert er ſich „auf einen

recht diaboliſchen Ausdruck in Stimme und Gebärde für den gehörigen rauhen Vortrag des ‚Hier im ird'ſchen Jammertal' ſtudiert zu haben". Solche Einzelzüge erweiſen das Nachhaltige des Eindruckes, aber er iſt anderer Art als beim Schauſpiel. Er regt lediglich zur Nachahmung in der Wiedergabe an, während der Wunſch nach ähnlich gerichteter ſelbſtſchöpferiſcher Betätigung nicht aufzukommen ſcheint. Dem entſpricht auch der Eindruck von Webers Perſönlichkeit: „Nicht Kaiſer und nicht König, aber ſo daſtehen und ſo dirigieren". Wieder iſt es die Gebärde der Muſik, die Wagner am ſtärkſten trifft, als Darſtellung auf der Bühne wie als Kommandoausdruck des im Augenblick der Vorführung Geſtaltenden. „So dirigieren" will Wagner, das andere, das „ſo komponieren" liegt außerhalb des Wünſchbaren. Spätere Ereigniſſe beweiſen, daß ihn nicht etwa Erkenntnis techniſcher Unzulänglichkeit zur Selbſtbeſcheidung zwang – dieſer jugendliche Phantaſt hätte Opernpartituren in Angriff genommen, ſelbſt wenn er kaum Noten zu ſchreiben vermochte. Es fehlt nicht die Kühnheit, es fehlt das antreibende Verlangen. So beſchränkt ſich die Teilnahme an der Muſik auf Erſpürung ihres darſtelleriſchen Ausdruckes, auf die Bewunderung von „Freiſchütz" und „Prezioſa" als Theaterſtücken. Das methodiſche Klavierſpiel wird bald aufgegeben, das Ergebnis iſt ebenſo geringfügig wie bei dem nach der Überſiedlung nach Leipzig 1827 begonnenen Violinunterricht. Dagegen bringt die Umpflanzung in die Stadt der Gewandhauskonzerte von einer neuen Seite her den Durchbruch des Muſikgefühles. Der nun Vierzehnjährige hört Beethovenſche Sinfonien, zugleich im Theater die „Egmont"-Muſik. Dieſem doppelten Eindruck der erregenden Gewalt der Muſik und ihrer die ſzeniſche Handlung ſteigernden Bedeutung gelingt das, was Webers „Freiſchütz" nicht vermocht hatte: den Muſiker in Wagner zu wecken. Er erkennt plötzlich, daß ſein noch nicht abgeſchloſſenes Trauerſpiel der Muſik bedarf. Da er gewohnt iſt zu können, was er will, ſo beſchließt er, Muſiker zu werden.

In dieſem Anfang des Entwicklungsganges ſpiegelt ſich die Natur des geſtaltenden Künſtlers Wagner, wie ſie ſpäter aus ſeinem geſamten Schaffen erkennbar wird. Das Theater iſt die gegebene Welt, aus der allein er ſein Daſein erfaßt. In der ſzeniſchen Bewegung iſt Gebärde und Vorgang des Lebens, er kann nicht anders denken und fühlen als im Phantaſievorgang bühnenmäßig erſchauten Geſchehens. Impuls und Deutung dieſes Geſchehens aber gibt erſt die Muſik. Muſik freilich in einer neuen Erfaſſung

ihres Wesens. Die klangspielerische, formale, rein gehörmäßige Darstellung des musikalischen Vorganges bleibt unbeachtet. Wagner reagiert von dieser Seite her auf keinen Eindruck, das Talent des ausübend für Musik begabten Kindes fehlt ihm. Der Musiklaut als solcher trifft ihn erst im Augenblick der Pubertätskrise. Plötzlich erfaßt er die Gefühlsbedeutung des Klanges. Es ist in ihm etwas frei geworden, das sich im Kindheitsstadium nicht regen konnte. Er empfindet Musik sofort als Sinneslaut, seine Natur ist so organisiert, daß er Musik lediglich als tönende Leidenschaftswallung aus dem Instinkt des erwachenden Gefühles fassen kann. Im gleichen Maße, wie dieses Gefühlsleben mehr und mehr zur beherrschenden Kraft anwächst, füllen die musikalischen Impulse allmählich jenes Anschauungsleben der szenischen Bewegung. In die angeborene und durch Erziehung gesteigerte theaterhafte Bildphantasie des Kindes strömt mit dem Erwachen des Mannes Musik als innerer Quell, als aufbauendes und nährendes Blut, dessen Zeugungskraft und Lebenstempo jene Erscheinungsbilder bestimmt und bewegt.

Die überraschende Art, wie und wann Wagner zur Musik gelangt, kennzeichnet die Eigentümlichkeit seiner Begabung. Es gibt kein ähnliches Beispiel in der Geschichte. Der allgemeine Zugang ist von der Seite des Spieles mit dem Klange, das gebunden ist an die instrumentale, in früheren Zeiten an die vokale Technik: im ganzen an die ausübende Funktion. Dies ist der Weg aller großen Musiker vor Wagner, aller bedeutenden Begabungen nach ihm. Das in seinem tiefsten Antriebe noch schlummernde Gefühlsleben des Kindes wird bewegt durch Spielfreude und Nachahmungstrieb, beide sind auf formale Vorbilder des Klanglichen gerichtet und kräftigen sich an ihnen bis zum Erwachen eigenen Gestaltungswillens. Darf man wegen des Fehlens dieses musikalischen Klangspieltriebes auf eine geringere Musikerbegabung schließen? Sie war bei dem Schöpfer des „Tristan" und der „Meistersinger" zum mindesten ebenso bedeutend wie bei dem Zeitgenossen, der als Siebzehnjähriger die „Sommernachtstraum"-Ouvertüre schrieb. Die Feststellung erstaunlicher Frühreife im einen, besonderer Spätreife im anderen Falle genügt nicht, sie weist nur auf äußere Tatsachen hin, ohne sie zu erklären. Die Erklärung liegt auf anderem Gebiet. Wagners musikalische Veranlagung drängt ebenso früh hervor, wie die anderer genialer Schöpfererscheinungen. Sie übt sich aber nicht wie bei diesen am Klangspiel der Töne, weil der Klang nicht den Zugang zu Wagners Art der Musikempfindung erschließen konnte. Sie

übt ſich am Spiel der ſzeniſchen Bilder. Die Bühne mit ihren Erſcheinungen hat für die Entwicklung des Muſikers Wagner die nämliche Geltung, wie das Klavier und die muſikaliſche Formenwelt für Mendelsſohn oder Chopin. Muſik iſt für Wagner vom Urbeginn an klingende Gebärde, Gebärde und ſzeniſche Anſchaulichkeit ſind für ihn elementare Ausſtrahlungen muſikaliſcher Bewegungsvorgänge. Wenn er Theaterſtücke ſchreibt, ſo bedeuten ſie für ihn dasſelbe, was Klavierphantaſien für den zwölfjährigen Beethoven bedeuten: Muſik, bei dem jugendlichen Beethoven aus nachahmendem Spiel mit dem Klangmaterial, bei dem jugendlichen Wagner aus nachahmendem Spiel mit der Affektgebärde empfunden. In beiden Fällen treibt der Muſikimpuls, in beiden Fällen fehlt noch das eigenſchöpferiſche Vermögen. Im Augenblick aber, wo dieſes ſich nach dem Naturgeſetz regt, wird auch der in der Gebärde eingeſchloſſene muſikaliſche Klang vernehmbar. Wagner erkennt das anſchaulich Geformte als etwas in ſich nicht Selbſtändiges, als ſtumme Muſik, deren klangliche Erweckung erſt dem Bilde Daſeinsberechtigung gibt. Das Bild iſt Fixierung deſſen, was Wagner als Grundelement der Muſik empfindet: ihres Ausdruckes. Er iſt die Wurzel, aus der alles Tönende einzig wachſen kann. Nicht das Formſpiel der Tonbewegung, nicht der gehörsmäßige Reiz des Klingenden, ſondern die ausdrucksmäßige Bedeutungshaftigkeit der Muſik, wie das anſchauliche Bild ſie draſtiſch darſtellt, iſt der Urgrund dieſes Schöpfertumes. Was Wagner ſich im jugendlich unbewußten Drang erfindet, ſind Ausdruckstypiſierungen, zunächſt ohne klangliche Verwirklichung, nur wunſchhaft hingeſtellt, Luftſpiegelungen des Phantaſiezieles. Die erwachende männliche Kraft erſt erſpürt den Weg, der zur Erreichung dieſes Zieles führt.

Muſik als Ausdruck iſt das Vermächtnis des 18. Jahrhunderts an das 19., der Klaſſik an die Romantik, der formal beſtimmten Kunſt an die gefühlhaft bedingte. Der Schaffensakt wird ſeiner objektivierenden Bedeutung entkleidet, er erhält gefühlsmäßigen Inhalt, wird zur Bloßlegung der inneren Antriebe des Schaffens, zur Erfaſſung der pſychologiſchen Bewegungsurſachen, zum ſeeliſchen Bekenntnis. Dieſe Umſtellung der ſchöpferiſchen Kraft auf Bewußtmachung ſubjektiver Gefühlsvorgänge ſetzt ein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie entſpricht der geſteigerten Bedeutung, die man dem Individuellen, Gefühlsmäßigen überhaupt beimißt. Die Bevorzugung und Durchbildung der

Sonatenform, die im Gegenſatz zu den typenhaften Formen der älteren Polyphonie der Aufnahme ſubjektiver Gefühlsregungen beſonders zugänglich und entſprechend dehnbar iſt, die Auflockerung der Dynamik, parallel gehend eine Mehrung und Umgeſtaltung der muſikaliſchen Sprachmittel zur Ermöglichung reicherer klanglicher Schattierungen, die verfeinernde Durchbildung der Vortragsabſtufungen – dies alles ſind die mehr und mehr ſich ſteigernden Symptome eines tiefgreifenden Wandels der Muſikanſchauung. Muſik iſt nicht mehr primäre Klangformung, ſie wird Gefühlsdarſtellung. Ausdruck als Spiegelung, als ‚Herausdrücken' ſubjektiven Innengeſchehens bildet das Kriterium, das Einzelweſen beanſprucht Beachtung ſeiner Erlebniſſe oder Erlebnisanſchauungen, die mit zunehmender Verdeutlichung zum Gegenſtand der künſtleriſchen Darſtellung werden. Dem Wechſel der Muſikauffaſſung entſpricht ein verändertes Weltbild, entſpricht die kritiſche Einſtellung des Künſtlers zu dem, was um ihn und in ihm geſchieht, denn aus dieſer kritiſchen Einſtellung erwächſt ihm der Stoff des Geſtaltens.

Die klaſſiſche Kunſt iſt der ſeeliſche Angelpunkt dieſer Wendung. Durch ſie, die in ſich noch Kraft zum Ausgleich zwiſchen typenhafter und ſubjektivierender Kunſt, zwiſchen Formgeſtaltung und Gefühlsausdruck trägt und eben durch dieſen Ausgleich ihre überragende Geltung erhält, wird die Vorherrſchaft des Ausdrucksmäßigen entſchieden. Mit Beethoven erhält die Ausdrucksmuſik das Übergewicht. So ſehr er kraft ſeiner Perſönlichkeit das Subjektive der Gefühlsdarſtellung vom nur Erlebnismäßigen in eine höhere, objektivierende Sphäre hebt, ſo ſtark wirkt doch auf die nachfolgenden Generationen das hier zum Durchbruch gelangende Neue. Es liegt in der Bewußtmachung des Gefühlsgeſchehens, in der Betonung der Parallelität von muſikaliſcher und ſeeliſcher Bewegung, in der Erkenntnis des Eſpreſſivo-Charakters des muſikaliſchen Klanges. Das ſinnlich Erregende, emotionell Bedeutungshafte wird mehr und mehr zum alleinigen Objekt künſtleriſchen Schaffens. Als Ziel der Kunſt muß der Wunſch erſcheinen, dieſes ſinnlich Erregende der Wirkung zu abſoluter Bewußtheit ſeiner Bedeutung zu ſteigern: in der Ausdrucksgeſtaltung an ſich den entſcheidenden Wert der künſtleriſchen Leiſtung zu ſehen.

Dieſer Wille zum Ausdruck an ſich beherrſcht die Kunſt des 19. Jahrhunderts. Man nennt ſie Romantik, ſie macht das ſubjektiv Bedingte zur Vorausſetzung des Schaffens. Ein gefühlhaft Vorgeſtelltes, gedanklich Illuſionäres drängt zur Veranſchaulichung, das Weſentliche des

Schaffensvorganges ruht in der Art, wie ein Innengeſchehen in die klangliche Außenfläche projiziert wird. Die Muſik nach Beethoven zeigt verſchiedene Wege dieſer Umſetzung des innerlich Geſchauten nach außen: in der Programmuſik des Berlioz, wo es ſich an den Kommentar einer äußeren Handlung lehnt, in Liſzts ſinfoniſcher Dichtung, wo es ſich in den Dienſt der dichteriſchen Reflektion ſtellt, in der muſikaliſchen Landſchafts- und Genrekunſt Mendelsſohns, in dem lyriſchen Phantaſieſpiel Schuberts, in der ſenſiblen Gemütserregung Schumanns. Wege und Arten ſind verſchieden, gleich aber iſt bei allen die Richtung auf das Ausdrucksziel, die Hervorhebung der darſtellenden Bedeutung des Klangvorganges, die Erfaſſung des Muſikablaufes als pſychologiſchen Geſchehens.

Solche Umſtellung der Muſikerfaſſung von der phänomenologiſchen Klangerſcheinung auf die ſymboliſche Klangbedeutung bleibt keine rein äſthetiſche oder kulturgeſchichtliche Wandlung. Sie wirkt tief ein auf die organiſche Geſtaltung der Klangſubſtanz, in die neue, weſensfremde Elemente befruchtend, zugleich aber zerſetzend eindringen. Der Ton, jetzt nicht nur als natürlich gewachſener, in ſich beruhender Klang, ſondern zugleich als Ausdruckswert erfaßt, erhält damit beſtimmte Bedeutung, dieſe aber wird bedingt durch Vorſtellungen, die unmittelbar hinübergreifen in die Sphäre begrifflich anſchaulichen Lebens. Das Auszudrückende, das nach ſinnlicher Darſtellung durch Muſik ſtrebt, mag dem ſprachlich faßbaren Gedanken unerreichbar ſein – im Augenblick, wo es ſich, ſei es als noch ſo ferne Vorſtellung, dem Bewußtſein erkennbar macht, muß es die Urkraft des Klanges, ſeine eigengeſetzliche Aktivität im gleichen Maße ſchwächen und ableiten, wie es ſeine beſondere Bedeutungshaftigkeit ſteigert. Klang an ſich iſt ohne Ausdruck, er iſt ein Phänomen, kein Symbol. Seine Geſtaltung zur Form ergibt ſich aus den ſelbſteigenen Bewegungsgeſetzen ſeiner Materie. Klang als Ausdruck aber iſt nur noch Mittel zur Wiedergabe eines Außerklanglichen. Seine Geſtaltung ſteht im Dienſte des darzuſtellenden Gefühles. Dieſer Wille zur Veranſchaulichung eines außerklanglichen Gefühles durch den Klangausdruck beſtimmt nun die Erſcheinung des Klangorganismus, beſtimmt damit gleichzeitig den Charakter des ſchöpferiſchen Impulſes überhaupt. Er iſt nicht mehr Trieb des Klangſchöpferiſchen, das ausſtrömen muß und ſich dafür die Bewegungsbahn der muſikaliſchen Form ſchafft. Er iſt Impuls des Gefühles, das ſich der Mittel des Klanges bedient, um ſich auszudrücken. Es treten die großen darſtellenden Ausdrucksgeſtalter an die

Stelle der ſchöpferiſchen Klanggeſtalter, die femininen Gefühlsnaturen an Stelle der maskulinen Formnaturen. In Beethoven erſcheinen beide noch vereint. Das Muſikertum iſt klanglich elementar, obſchon nicht mehr ſo ungebrochen, wie bei Bach, Haydn, Mozart. Im Ethos und Pathos der Gefühlsnatur aber liegt die ſtärkere Wirkung auf die unmittelbar Nachfolgenden. So bricht bei dieſen die Muſik als klangliches Urphänomen nieder. Gefühl als Geſetzgeber zwingt ſie in die von ihm vorgezeichneten Bahnen.

Wagner iſt ſolche Gefühlsnatur, nicht primärer Muſiker, nicht primärer Dichter, ſondern wie Berlioz, Liſzt, Schubert, Mendelsſohn, Schumann primärer Ausdrucksempfinder. Die jugendliche Phantaſie faßt den Ausdruck zunächſt als Erſcheinung an ſich im Affektbilde der Szene. Von hier taſtet ſie ſich zurück an die Mittler dieſes Ausdruckes. Wagner erkennt ſie zuerſt durch Beethovens Muſik. Sie trifft ihn wie die Zeitgenoſſen von der Seite des Ausdruckswillens her, am tiefſten da, wo ſie ſich der Szene verbindet: im „Egmont", im „Fidelio". An dieſer Verbindung mit der Szene aber offenbart ſich ihm gleichzeitig das darſtellende Weſen der Ausdruckskunſt in ſeiner ſchärfſten Verdeutlichung: als mimiſch theatraliſches Spiel der Klänge. Nun zeigt ſeine Natur ihm den Weg, dieſem Ausdrucksſtreben auf umfaſſende Weiſe Genüge zu tun, alles aufzunehmen, was der Phantaſie ergreifbar erſcheint, den Ausdruck ſo zu präziſieren, daß keine Schwankung der grundlegenden Willensbeſtimmung mehr möglich wird, dadurch zugleich einen Reichtum der Ausdrucksbilder zu gewinnen, der alle Teilgebiete zuſammenfaßt und ſo eine Ausdrucksſyntheſe von univerſeller Bedeutung ſchafft. Alle in der urſprünglich ſelbſtändigen Muſikform verhafteten Darſtellungsarten konnten dafür nicht ausreichen. Waren ſie, wie bei Berlioz oder Liſzt, in eigenmächtiger Kühnheit umgeſtaltet, ſo blieb ein ungelöſter Widerſpruch zwiſchen ihrer organiſchen Natur und genialer Willkürlichkeit der Benutzung. Hielten ſie ſich, wie bei Schubert, Mendelsſohn, Schumann innerhalb der gewohnten Grenzen, ſo blieb der Ausdruckswille eingeengt und den konventionellen Überlieferungen der muſikaliſchen Form untergeordnet. In beiden Fällen konnte er ſich nur unvollkommen darſtellen. Der Ausdruckswille muß zum anſchaulichen Bilde als äußerſter Bekundung ſtreben, wie umgekehrt dieſes Bild der gleichzeitig vernehmbaren muſikaliſch gefühlhaften Rechtfertigung bedarf. So ergibt ſich die Abkehr von der reinen Inſtrumentalmuſik, die günſtigſtenfalls einen Notbehelf bietet, ſo

ergibt ſich früher ſchon die Abwendung vom geſprochenen Drama, denn hier war der Weg vom Ausdruckswillen zu ſeiner bildhaften Veranſchaulichung durch begriffliche Vorgänge und außergefühlsmäßige Erſcheinungen verbaut. Eines wie das andere war an ſich unzweckmäßig und unzureichend, beides zuſammen aber ergab die Möglichkeit vollkommener Geſtaltung des Ausdruckswillens: in der Muſik durch klangſinnliche Andeutung der Gefühlsſpannungen, im gleichzeitigen ſzeniſch bewegten Bilde durch unmittelbare Sichtbarmachung.

Es erwächſt die Idee eines Kunſtwerkes jenſeits von Muſik und geſprochenem Drama. Beide ſind Mittel. Zweck und damit Gegenſtand der künſtleriſchen Viſion iſt die Erfaſſung des Gefühlsausdruckes. Er bedient ſich der Muſik wie des ſzeniſchen Bildes zur Darſtellung, die dramatiſche Form iſt nur Gerüſt, um die wechſelnde Folge des Ausdrucksablaufes zu ermöglichen. Gefühl wird zum Zaubermittel der Erkenntnis, zum Grundgebot jeglichen künſtleriſchen Geſtaltens. Damit iſt die Perſönlichkeit ſelbſt zur ſchöpferiſchen Norm erhoben, denn was iſt Gefühlsausdruck anderes als der Abglanz der Erſcheinungen im einzelnen Individuum? Dieſer Abglanz, gelöſt von den lichtgebenden Urſachen, dieſer Widerhall des Elementaren wird jetzt Gegenſtand der künſtleriſchen Behandlung. Der ſeeliſche Mittelpunkt alles Geſchehens wird in das Einzelweſen verlegt und treibt dieſes zur Auseinanderſetzung zwiſchen ſich und der Welt. Dieſe Auseinanderſetzung führt in der Philoſophie zur Proklamierung des Willens als „Dinges an ſich" und welterhaltender Macht, führt in der Kunſt zur Erfaſſung des Ausdruckes als unmittelbarer Willensſpiegelung und höchſtem Wertmaßſtab der ſchöpferiſchen Leiſtung. Der Willensausdruck baut die Form eines Kunſtwerkes, das äußerlich an die gegebenen Kunſtmittel anknüpft und ſie ſcheinbar organiſch weiterführt, in Wahrheit etwas Neues aus ihnen formt, um die neue ſchöpferiſche Kräfteſpannung zu veranſchaulichen.

Wagner bedarf faſt der Hälfte ſeines Lebens, um über die ihm vorſchwebende Vereinheitlichung von Muſik und ſzeniſchem Bild im Dienſte des Ausdruckes begriffliche Klarheit zu gewinnen. Erſt nach der Flucht aus Dresden, 1849, erreicht die durch die Revolution vorbereitete Kriſe im Leben des Sechsunddreißigjährigen ihren Höhepunkt, treibt ihn in der großen Schaffenspauſe nach Vollendung des „Lohengrin" zu theoretiſchen und äſthetiſchen Forſchungen über das Weſen ſeines Schaffens. Die erſte Hälfte ſeines Lebens gehört der ſchöpferiſchen Auseinanderſetzung mit

der Kunſtgattung, die ſich als in den Umriſſen ſcheinbar bereits vorhandene Erfüllung ſeiner Wünſche bot, bis er ſie allmählich, von Werk zu Werk fortſchreitend, für ſein Ausdrucksverlangen als unzureichend erkannte: der Oper. Hier fand er das für ihn Notwendige vorgebildet, Muſik und Szene als zwei einander ergänzende Wirkungsmittel zur Kunſtform zuſammengefaßt. Die Sicherheit des Inſtinktes ſagt ihm, daß ſich hier der ſeiner Begabung beſtimmte Weg öffnet. Von dem Augenblick an, wo der Neunzehnjährige den Operntext der „Hochzeit" ſchreibt, gibt es für ihn keinen Zweifel mehr über die Art ſeiner künſtleriſchen Betätigung. So gewaltig der Bogen iſt, der von dieſem erſten Verſuch über die „Feen" und das „Liebesverbot" zum „Rienzi", von dieſem über „Holländer", „Tannhäuſer" und „Lohengrin" zum „Ring des Nibelungen", „Triſtan" und „Meiſterſinger" führt, um ſchließlich im Weihefeſtſpiel „Parſifal" das Geſamtwerk abzuſchließen: die innere Einheit des Ganzen iſt vom Beginn an gegeben. Sie beruht nicht auf irgendwelchen äſthetiſchen Dogmen oder erkenntnistheoretiſchen Anſchauungen, ebenſowenig wie ſie durch äußere Ungleichheiten und Veränderungen ſchaffensgeſetzlicher Art geſtört wird. Sie ergibt ſich aus der individuell und überindividuell bedingten Natur des Menſchen und der durch ſie gegebenen inneren Zielſetzung ſeines Geſtaltungstriebes: der Ausdrucksdarſtellung im Bilde der muſikbedingten Szene.

Die Oper, wie der junge Wagner ſie beim Erwachen ſeines ſchöpferiſches Triebes vorfand, und wie er ſie während der erſten Hälfte ſeines Lebens als Kapellmeiſter deutſcher Provinzbühnen, in Riga, in Paris, in Dresden genau kennen lernte, bot Vorbilder mannigfachſter Art. Am höchſten ſtehend erſchienen Mozart und Gluck, jener durch das Gewicht ſeiner Muſik, dieſer durch die dramatiſche Kraft der Anſchauung. An Gluck ſchloß ſich die große franzöſiſche Oper Halévys und Spontinis an, daneben ſtanden die aus dem Singſpiel hervorgegangenen Werke kleineren Formates teils komiſchen teils lyriſchen Gepräges: die deutſche und franzöſiſche bürgerliche Spieloper Weigls, Winters, Lortzings, Cherubinis, Boieldieus, Méhuls, Aubers, die italieniſche Geſangsoper Roſſinis, Bellinis, Donizettis, endlich die Miſchgattung heroiſch pathetiſchen Stiles: Roſſinis „Tell", Aubers „Stumme" nebſt ihren deutſchen Nachahmungen, die durch Meyerbeer zu internationaler Zuſammenfaſſung gelangte. So verſchieden dieſe Gattungen in Art und Bedeutung waren, in einem ſtimmten

ſie grundſätzlich zueinander: in der Auffaſſung der Oper als einer primär muſikaliſchen Kunſtform. Die Szene als Anregerin führte der Muſik Umriſſe von Figuren, Bilder, Bewegungen zu, die aus der Muſik ſinnliches Leben empfingen und als klangliche Formimpulſe gerechtfertigt wurden. Es war eine Auffaſſung der Oper, die bei Schaffenden wie bei Empfangenden das muſikaliſche Vorſtellungsleben als vorherrſchend anſah und ſelbſt da, wo die Handlung als dramatiſcher Vorgang zu höchſter Bedeutung anwuchs, wie bei Gluck, ſtets die Umſetzung in muſikaliſche Formgeſtaltung als künſtleriſches Endziel betrachtete.

Eine Ausnahme nur tritt bereits vor Wagner hervor. Weber, in ſeiner Entwicklung noch im Gegenſatz zu Wagner von der ausübenden Virtuoſität kommend, hier bereits auffallend der veräußerlichenden Wirkung zuſtrebend, iſt im Bereich der Oper der erſte, der nicht Muſik an ſich ſchafft, den Text nicht als Bewegungsanreiz der Muſik empfindet, ſondern umgekehrt vom Klange her zur Szene als Veranſchaulichung des Klanges drängt. Webers Arien, Chöre, Finales ſind nicht mehr Muſikſtücke im Sinne Mozarts, Beethovens, ſelbſt nicht Glucks und Spontinis. Die Muſik als ſolche wird als dünn empfunden, und Weber gegenüber ſtellt ſich zum erſtenmal jene Erſcheinung ein, die ſpäter Wagner gegenüber ſo häufig wird: daß ernſte, muſikeigne Künſtler ſie als dilettantiſch tadeln. Der Vorwurf richtet ſich nicht gegen genau faßbare Einzelheiten der Faktur, er ſtammt aus der an ſich richtigen Erkenntnis, daß die Muſik hier nicht mehr reiner Klang iſt, ſondern durchſetzt bleibt von Vorſtellungen, die aus anderen Gebieten kommen und dadurch den eigengeſetzlichen Organismus des muſikaliſchen Formgewebes ſtören. Die Wolfsſchlucht, die Jägerchöre, der Jungfernkranz, das „Leiſe, leiſe" der Agathe wie das „Durch die Wälder durch die Auen" des Max ſind nicht mehr Muſikſtücke von rein klangorganiſcher, die ſzeniſche Anregung in ſich aufſaugender Geſchloſſenheit. Der Zauber ihrer Wirkung ergibt ſich aus der Naivität und Reinheit, mit der ſich hier ein inniges Natur- und Liebesgefühl als ſolches im Durchgang durch die Muſik veranſchaulicht. Der Erfolg des „Freiſchütz" iſt in Wirklichkeit daher nicht ſo ſehr ein Erfolg der deutſchen Kunſt gegen die italieniſche. Äußere Zeitumſtände, die Oppoſitionsſtellung Spontinis in Berlin, Morlacchis in Dresden haben ihn dazu geſtempelt, aber dies war nur eine Nebenwirkung, und manche deutſche Künſtler, wie E. Th. A. Hoffmann oder Spohr, empfanden durchaus anders. Webers Erfolg war der Sieg der anſchaulichen Gefühlsmuſik

über die formal geſtaltete Klangmuſik, war die Anerkennung des naturhaften Ausdruckes als des Wegweiſers zu einer neuen Kunſt. Dieſe Gabe natürlicher Veranſchaulichung beherrſcht Webers geſamtes Schaffen und beſtimmt die Art ſeines Muſikertums. Auch ein Lied von der Art wie „Lützows wilde Jagd" verdankt ſeinen Erfolg der ſpontanen Friſche und Draſtik, mit der hier in Rhythmik und Harmonik ein Bild gegeben, ein jenſeits muſikaliſcher Wirkungen ſchwebender, der Anſchauungswelt des Gedichtes entſtammender Ausdruck mit den Mitteln der Muſik verlebendigt wird.

Es war Webers eigene und ſchönſte Gabe, ſolche Veranſchaulichung im Rahmen des Volkstümlichen zu ſchaffen. Seine einfache, geradlinige Natur ermangelte der Spannungskräfte für Bilder aus anderen, größeren Welten. In „Euryanthe" richtete er den Ehrgeiz auf höhere Ziele und ſcheiterte. Es iſt nicht richtig, hier nur von einem Verſagen der Textdichterin zu ſprechen. Verſagt hat im Hinblick auf das Endziel weit eher Weber, der dieſer neuen Aufgabe nur als Muſiker, nicht als Ausdrucksgeſtalter beizukommen wußte. In der eng umgrenzten Sphäre des „Freiſchütz" hatte er beides zu vereinen vermocht, für die von erheblich reicheren Kontraſten belebte Welt der „Euryanthe" reichte wohl ſeine muſikaliſche Charakteriſierungskunſt, aber nicht die Veranſchaulichungsgabe. Sie konnte nicht reichen, weil die hier betretene Region der großen Leidenſchaften außerhalb der Grenzen ſeiner Natur lag. Er ſchrieb eine ſchöne, reiche Muſik im alten Sinne nach neuer Manier. Es kam aber nicht darauf an, gute oder ſchlechte Muſik zu ſchreiben, es kam darauf an, den Ausdruck der Bilder und Geſtalten zu treffen durch das Mittel der Muſik wie im Spottchor oder dem Trinkliede Kaſpers. Den „Freiſchütz" hatte man dilettantiſch geſcholten, in der „Euryanthe" bewies Weber zu ſehr, daß er Muſiker ſei, war er zu wenig Dilettant im Sinne jenes Vorwurfes.

Der Ausdruckswille aber war das eigentliche ſchöpferiſche Agens dieſer neuen Kunſt. Um ihn zu gewinnen bedurfte es nicht der muſikaliſchen Eingebungen, bedurfte es nicht der dichteriſchen Ideen. Es bedurfte dazu ſtarker ſeeliſcher Spannungen und Erſchütterungen, es bedurfte eines Temperamentes, das ſolche Spannungen und Erſchütterungen gefühlsmäßig aufnahm und Kraft beſaß, das Aufgenommene künſtleriſch zurückzugeben. Es bedurfte der alles umfaſſenden Eindrucksfähigkeit, der Gabe unumſchränkter Empfängniskraft als Vorausſetzung des ſchöpferiſchen

Widerhalls. Ausdruck, Druck, der ein innerlich Vorhandenes nach außen drückt, ist Rückklang des Eindruckes. In der Fähigkeit der Eindrucksgewinnung, in der Gabe der Rezeptivität, der Kraft, alles Geschehen mit höchstgesteigerter Gefühlsintensität erleidend zu erfassen und es in noch vergrößernder Wucht wieder nach außen zu stoßen, liegt der schöpferische Trieb dieser Kunst. Sie muß erleben, um gestalten zu können, Erlebnisfähigkeit ist für sie gleichbedeutend mit Schaffensfähigkeit. Woher sollte Ausdruck kommen, wenn nicht aus der Gabe, die eigene Natur bis auf ihre letzte Spannfähigkeit zu durchwühlen, das Geschick so zu formen, daß es immer wieder den Nerv des Lebens traf und aufpeitschte – und dies alles aus dem instinktiven Verlangen nach Bereicherung der Eindrucksempfängnis, des Ausdrucksvermögens? Woher sollte Ausdruck kommen, wenn nicht aus einem Temperament, das alle Möglichkeiten sinnlicher Erfahrung an sich selbst zu erproben, alle Leidenschaften der Erotik, des Machtverlangens, alle Stufen der Ethik bis zu den Ekstasen des religiösen Rausches aufnahmegierig in sich zu erfassen vermochte? War die Wendung zur Ausdrucksgestaltung bedingt durch die verstärkte Hinwendung zum Persönlichen, so setzte sie, sollte sie sich zur großen Kunst formen, die Persönlichkeit voraus, die Himmel, Erde und Hölle durchforscht und so im Ausdrucke ihrer selbst auch wirklich ein Weltbild zu spiegeln vermochte.

Solche Persönlichkeit war Weber nicht. Er war ein phantasievoller Volksmann, als sein Künstlerehrgeiz ihn höher trieb, versagte die Ausdrucksgabe, und er rettete sich in die Musik. Wagner fehlt die schlichte Innigkeit und Geradlinigkeit, das unbefangen Volkstümliche und gefühlvoll Schwärmerische von Webers Wesen. Die Verbindung zur Musik ist bei ihm lockerer noch als bei jenem. Aber in seiner Natur liegt die Fähigkeit eines Erlebens, das an Bewegtheit und kühner Überraschungskraft der Situationen das der großen Abenteurer des 18. Jahrhunderts, an Leidensfähigkeit und Seelenmarter das der Glaubensstreiter, an glühender Sinnlichkeit das der üppigsten Genießer und Schwelger, an Gewalt der Ekstase das der mittelalterischen Schwärmer fast übertrifft. Dies alles wächst jedoch nicht aus Nötigung menschlichen Werdens. Die Persönlichkeit als solche steht abseits, was sie gewinnt, ist lediglich Steigerung der Resonanzfähigkeit, des Wandlungsvermögens. Nicht ihr Erleben wird zur Kunst, sondern der künstlerische Ausdruckswille zeichnet die Bahn des Erlebens vor. Sie erschließt den Weg zur Erfassung und Bezwingung

einer Ausdrucksviſion, die, im ſzeniſchen Phantaſiebilde aufdämmernd, durch das nacherlebende Gefühl dem Bewußtſein vorſtellbar wird.

Es iſt die ſtändig geſteigerte Wiederholung jenes eigentümlichen Vorganges, der das Erwachen des Schaffenstriebes bei dem jugendlichen Wagner vom Affekt des ſzeniſchen Bildes zur Muſik kennzeichnet – affektuöſer Ausdruckskrampf, der durch das Erleben zur Entſpannung im Klange ſtrebt. Solches Leben iſt nicht Schickſal, nicht Tragik im unmittelbaren Sinne, es iſt die Benutzung von Schickſal und Tragik zum Zwecke des Schaffens. Aus Notwendigkeiten, die tief begründet ſind im Geſetz ſeines Weſens, geſtaltet der Ausdrucksdarſteller Gang und Ereigniſſe ſeines Lebens, wie er ihrer bedarf, um zur Freimachung ſeiner produktiven Kraft zu gelangen. Nur indem er ſo lebt, vermag er produktiv zu werden, nur indem er produktiv wird, vermag er zu leben. Es iſt künſtleriſche Willensdämonie höchſter Art, an der Fähigkeit ihrer Verwirklichung offenbart ſich die Genialität. Leben iſt im gleichen Sinne Mittel des Ausdruckes wie Muſik, beide bedingen einander. Der Ausdruckswille befiehlt und das Leben gehorcht, um zur Kunſt zu gelangen. Indem das Leben den Menſchen Wagner immer ſtärker, bald ſchmerzhafter, bald luſtvoller ſpannt, gibt es ihm damit die Kraft der Spannung, aus der er ſein Werk gewinnt. Wie aber der Ausdruckswille wächſt, ſo greifen die Erlebnisſpannungen ſtändig weiter und tiefer, ſo erhöht ſich das Ziel des Schaffens, ſo ſteigert ſich die Kraft des Vollbringens.

ERLEBNISWEGE

Aus ſolcher Einſtellung ſeiner Natur tritt der junge Wagner an die Oper. Seine Kunſt iſt nicht die Muſik, iſt noch weniger die Dichtung, ſeine Kunſt iſt Ausdrucksveranſchaulichung eines Gefühlserlebens. Sie ſtellt ſich dar im Spiegel der theatraliſchen Handlung, ihre Erfaſſung mit den Organen höchſtgeſteigerter Sinnlichkeit treibt Wagner zur Muſik. Nur indem Muſik ihm das Handlungsbild gefühlsmäßig verdeutlicht, vermag er ſie als Muſik zu empfinden. Mit der älteren Oper als Kunſt ſzeniſch angeregter Klangformung hat dieſe Auffaſſung keine innere Berührung mehr. Dagegen findet Wagner An-

knüpfungspunkte an die neue romantiſche Oper, deren Stimmungskreis dem Erlebnisdrang des Jugendlichen am nächſten ſteht. Dieſer Erlebnisdrang formt ſich einen Stoff unmittelbar aus den Erregungen eines ſinnlich heißblütigen Temperamentes. Die Phantaſie erfindet ſich Situationen, in denen ein ſtark erotiſches Vorſtellungsleben nach außen drängt, der Geſchlechtstrieb gibt die erſten Spannungen. Sie entladen ſich in drei ſchnell einander folgenden Konzeptionen: dem im Stil einer Schauerballade gehaltenen „Hochzeit"-Fragment des Neunzehnjährigen, dem unmittelbar darauf geſchaffenen Zauberſpiel der „Feen", dem nach Shakeſpeares „Maß für Maß" entworfenen Preisgeſang leichter Lebensluſt: dem „Liebesverbot".

So ungleich die drei Werke der Stimmungsſphäre wie der muſikaliſchen Haltung nach ſind, ſo wachſen ſie doch aus dem nämlichen Erlebniskern: der erotiſchen Spannung, die hier zu drei verſchiedenen Ausdrucksveranſchaulichungen drängt. Das „Hochzeit"-Fragment und die „Feen" entſtammen dem Boden der deutſchen Romantik. Die Typiſierung der Erſcheinungen und Situationen, wie ſie durch Weber und den ihm nachfolgenden Marſchner vorgebildet iſt, wird übernommen, mit ihr der ideelle Antrieb der Handlungsbewegung. Er liegt außerhalb der muſikaliſchen Vorgänge und beſtimmt den inneren Ablauf des Ganzen. Es iſt die Idee der Liebesſchuld, hervorgerufen durch den Widerſtreit des als Naturkraft andrängenden Triebes mit der durch ihn geſtörten Ordnung der Welt. Es iſt ein Gefühlsproblem des jungen Menſchen ſelbſt, der eine unwiderſtehliche, Sitte und Geſetz verneinende Gewalt in ſich aufflammen fühlt. Er ſieht ſich ihr ausgeliefert, ohne ſie nach den geltenden Meinungen billigen zu dürfen, und ſo erſcheint ſie ihm als tragiſche Schuld. Aus dieſer Grundſpannung ſeiner Natur formt er ſich die kraſſe Situation der „Hochzeit": ein Fremder erſteigt die Brautkammer, wird von der widerſtrebenden Braut in den Hof geſtürzt, ſie ſelbſt ſtirbt an ſeiner Leiche. Aus der gleichen Grundſpannung greift er zu Gozzis Märchen von der Ehe des ſchuldbeladenen Menſchen mit der Fee, ſeiner Strafe und verzeihenden Entſühnung durch die Prüfung der Überirdiſchen. Aber es kommt der Augenblick, wo ſich der Lebensinſtinkt dagegen wehrt, den Naturtrieb als Schuld gelten zu laſſen. Das Geſetz, das ſolches gebietet, erſcheint als Heuchelei, die daſeinsgeſtaltende Macht des Liebestriebes wird freudig bejaht und gefeiert im „Liebesverbot". Die Konzeption dieſes Werkes hat zweifache Bedeutung für Wagner. Indem er die Idee der Liebesſchuld

und -sühne zugunsten der Freude an Liebe und Leben verwirft, entfernt er sich zugleich aus dem Kreise der deutschen romantischen Oper. Auf diese kritisch ethische Erfassung des Liebesgefühles war sie aufgebaut, das Gesamtwerk Webers von „Euryanthe" über „Freischütz" bis „Oberon", das Schaffen Marschners vom „Vampyr" über „Templer" bis zum späteren „Heiling" ruht auf der Grundidee der Liebesschuld und erschöpft sich in ihrer gefühlsmäßigen Darstellung. Es ist kein Zufall, daß im Text des „Liebesverbotes" der Deutsche gegenüber dem Südländer verspottet wird, es ist die natürliche Reaktion der nach Befreiung von konventionellen Anschauungen strebenden Natur. Sie sprengt den Ausdruckskreis der Romantik und wendet sich mit Ungestüm der Feier ungebundener Sinnesluft zu, wie sie dem Typus der gleichzeitigen italienisch französischen Gesangsoper zugrunde liegt.

Bedeutsam als Persönlichkeitskundgebung wie als Durchbrechung deutsch romantischer Ausdrucksvorstellungen, bleibt diese Reaktion im Ergebnis nicht mehr als ein kühner Vorstoß des jugendlichen Temperamentes auf ein bisher verschlossenes oder einseitig vorurteilsvoll behandeltes Gebiet. Wäre Wagner Musiker gewesen im Sinne der Italiener, so hätte der variierende Ausbau dieses Gebietes ihm genügen können. Seiner auf das Erlebnis gerichteten Natur aber konnte die primitive Bejahung des Erostriebes ebensowenig dauernde Spannungskraft zuführen, wie die romantische Auffassung der Liebesschuld. Er bedurfte einer neuen, dritten Spannungskraft, um jene beiden ersten zu steigern, er bedurfte tiefergreifender Erlebnisse, als Liebesschuld oder Liebesverlangen in dieser einfachen Form sie boten. Zu dem naiven Trieb von Geschlecht zu Geschlecht tritt die Anschauung des äußeren, von Gegensätzen der Charaktere, von Kämpfen des Machtverlangens bewegten Weltbildes. Diesen Bewegungsimpuls, nicht an Urtriebe der Menschennatur rührend, nicht geeignet, ihre innersten seelischen Kräfte aufzuwühlen, dagegen ihrer Gebärde den großen Schwung, ihrer Handlung weitreichende Bedeutung für das äußere Geschehen, ihrem Auftreten blendenden Glanz gebend, findet Wagner in der großen Oper, wie sie von Italienern und Franzosen gepflegt und von dem deutschen Juden Meyerbeer ausgebaut wird. Wagners Verhältnis zur großen Oper an sich ist organisch nicht fester gegründet als das zur deutschen Frühromantik Webers und Marschners, wie es sich in der „Hochzeit" und den „Feen", oder zur Gesangsoper Bellinis, Aubers und Donizettis, wie es sich im „Liebesverbot" spiegelt.

In allen Fällen ſtrebt der erwachende Ausdruckstrieb nach Aneignung der vorhandenen Geſtaltungsmittel, und während die eigene Natur in die gegebenen Formen hineinwächſt, deutet ſie dieſe gleichzeitig zum Erlebnis um. Erotik in der zentralen Bedeutung wie bei den Deutſchen und Italienern war der großen Oper fremd, im „Rienzi" tritt dementſprechend die Liebeshandlung an die zweite Stelle, ſpielt ſie zwiſchen Nebenperſonen. Rienzi ſelbſt liebt nur Rom und verkündet dies in ſtolzer Emphaſe. Um ſo gewichtiger treten die großen Spannungskräfte der äußeren Aktion hervor: die Maſſenbewegungen in Revolution, Kampf, Friedensfeier, Verſchwörung, Sturm, Gebet, Pantomime, Tanz, Finale, die großen pathetiſchen Steigerungen der Einzelerſcheinungen im Fluch, Gebet, Hymnus. Überſchaut man das ganze, dem vorher Geſchaffenen gegenüber ſo ungleich lebendigere Bild dieſes Werkes, ſo ergibt ſich als auffallendſter Unterſchied die gewaltige Steigerung zum Pathos des Entwurfes und Vortrages. Ermöglicht wird dieſes Pathos durch Anlehnung an den Formtypus der großen Oper, der Impuls aber kommt aus einem neuen Bewegungstrieb der eigenen Natur: aus dem Willen zur Ethik.

Mit dem Durchbruch des Willens zur Ethik iſt Wagner an den anderen Pol ſeiner Natur gelangt. Dem erotiſchen Trieb entgegengeſetzt, wird er durch ihn bedingt und bildet ſeine natürliche Gegenkraft. Dieſe Ethik ruht nicht auf begrifflich erworbener Grundlage, wie ſie auch niemals als begriffliche Lehre gemeint iſt. Sie iſt die organiſche Ergänzung der Erotik, ihrem Urſprung und Weſen nach nicht als Erkenntnis ſondern als Spannungskraft zu faſſen, beſtimmt, die ganze Natur dieſes Menſchen in Schwingung zu ſetzen. Erotik allein hatte dafür nicht genügt, ſie war in den „Feen" und dem „Liebesverbot" an die ihr erreichbaren Grenzpunkte gelangt. Als Erlebnisquell bedurfte ſie der Steigerung zum Pathos, dieſe war nur zu gewinnen aus der Verbindung mit der Ethik, aus der Bereicherung der Ausdrucksſpannungen, die dieſe Verbindung ergab. Die große Oper in der gebräuchlichen Form reichte dafür nicht aus. „Rienzi" iſt noch ein vorwiegend ethiſch intentioniertes Werk. „Dieſer Rienzi, mit ſeinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit" macht Wagner „alle Nerven vor ſympathetiſcher Liebesregung erzittern". Das „Liebesverbot" war ein rein erotiſch inſpiriertes Stück. War hier die ethiſche Behandlung des Vorwurfes trotz Shakeſpeare bewußt ausgeſchaltet, blieb im „Rienzi" die Erotik auf Epiſoden eingeſchränkt, ſo treffen von jetzt ab beide ſteigernd

aufeinander. Die Lyrik des Liebesverlangens erhöht sich zum Pathos der großen Form und wird in Zusammenhang mit allen bewegenden Kräften des Erlebens gestellt, die Ethik verliert das sinnliche Unlebendige der deklamatorischen Phrase und ergibt sich als höchster Ausdruck des erotischen Impulses. Wagner greift wieder zurück auf den romantischen Gedanken der Liebesschuld. Sie wird jetzt aber nicht wie im „Freischütz" durch den Eremiten, im „Heiling" durch die Bergkönigin, in den „Feen" durch den Zauberer Groma im Sinne einer überparteilich verkündeten Moral gelöst, sie trägt in sich selbst das ethische Gesetz der Klärung. Aus der Durchschreitung der bisherigen Operngattungen, aus der erlebnishaften Erfassung ihrer Bewegungstriebe entsteht ein neuer Operntypus. Naive Erotik der italienischen, ethisches Pathos der französischen, Schuld- und Sühnemoral der deutschen Oper fließen ineinander. Es formt sich die „große romantische Oper" als Vereinigung der verschiedenen, bisher getrennten Ausdrucksgebiete.

Mit der Erfassung der beiden Elemente seiner Willensnatur: Erotik als naturhaft andrängendem Handlungstrieb, Ethik als widerstehender, leitender und lösender Macht hat Wagner über die Jugendversuche hinweg die Ausdrucksquellen seiner Phantasie freigelegt. Er hat jetzt aufgehört, am Überkommenen zu lernen, er hat, was es ihm äußerlich bieten konnte, in sich aufgenommen, obschon es für die Entwicklung seiner Schöpferindividualität nicht viel mehr war als Reibungsfläche. Noch hat er keine Veranlassung, die Ähnlichkeit seines Schaffens mit dem in gewohnten Bahnen weitergehenden der Zeitgenossen zu prüfen, sich die Unterschiede klarzumachen, obwohl die eigentümliche Sprunghaftigkeit seines Komponistenweges ihm auffällt. Nach einem leichtlebigen Anfang als Chordirektor und Kapellmeister an kleinen deutschen Bühnen hatte er beschäftigungslos als Dreiundzwanzigjähriger in Königsberg eine junge Schauspielerin geheiratet, war dann als Musikdirektor nach Riga gegangen, von dort seinen Gläubigern in abenteuerlicher Fahrt über das Meer nach Paris entflohen, um von hier aus bitterster Not durch die Aufführung des „Rienzi" in Dresden plötzlich berühmt und gleichzeitig Dresdner Hofkapellmeister zu werden. Aber das Werk, das nach Wagners eigener Auffassung nur Ausgangspunkt des größeren Erfolges werden sollte, bleibt einstweilen der Gipfel. „Rienzi", im Tone der Zeit gehalten, durch den naiven Enthusiasmus der Diktion über manches Unausgeglichene

und Unfertige hinwegtäuſchend, findet den Tageserfolg, die folgenden Werke fallen merklich ab, und das letzte dieſer Jahre wird nicht einmal am Wirkungsort des Komponiſten zur Aufführung gebracht.

Dies iſt der Vorgang der Dresdner Jahre. Ein leidenſchaftliches Gefühl der Fremdheit wächſt in Wagner. Geſteigert wird es durch das Bewußtſein der Fremde, aus der er kommt, der Ruheloſigkeit, die ihn umhergetrieben hat, der äußeren und inneren Not, die ihn verfolgt. Er glaubt, im Teilnehmenlaſſen an ſeinem Erleben, wie er es zum Ausdruck formt, Freundſchaft der Welt zu gewinnen, aber er ſieht ſich zurückgeſtoßen vom nämlichen Augenblick an, wo er gerade zu ſich ſelbſt gelangt. Er erkennt dieſes Selbſt im Grundverlangen der Liebesſehnſucht, wie er es einſt als junger Menſch ſchwärmeriſch andeutend in den „Feen", wild aufbrauſend im „Liebesverbot" ausgeſprochen hatte, er erkennt dieſes Selbſt zum zweitenmal in dem von Freiheit und Herrlichkeit des Menſchentumes berauſchten Pathos, wie es ſein Rienzi verkündet hatte. Er ſieht dieſes liebeverlangende und glückverkündende Selbſt in dem Augenblick, wo es ſich in Zuſammenfaſſung beider Kräfte der Welt geben will, mißverſtanden, das nur als Theater im üblichen Sinne genommen, was für ihn Erlebnisausdruck iſt.

Da formt ſich aus dieſem Gefühl des Unverſtandenſeins das neue Erlebnis. Es dämmern die Umriſſe der Geſtalten dreier Fremdlinge, alle drei Liebe- und Heimatſuchende, alle drei Wanderer und Flüchtlinge des Lebens, alle drei mißverſtanden von der Welt. Der eine kommt über das Meer, gejagt und ruhelos wie dieſes, der zweite kommt aus dem Reich der ſinnlichen Liebe und wird von ihrer verfemten Leidenſchaft gehetzt, der dritte kommt aus dem göttlichen Reich ſchöpferiſchen Entzückens, um ſich der Welt in vertrauender Neigung hinzugeben und wird von ihr verraten. Es ſind drei neue Eroſpiegelungen, wie ſie das produktive Erleben des Lebens in Wagner erweckt hatte, in der Zeitfolge ihrer Entſtehung unmittelbar den vorangehenden Ereigniſſen entſprechend. Der „Fliegende Holländer", noch in Paris während des Abſchluſſes des „Rienzi" geſchaffen, erſte tiefgreifende Zuſammenfaſſung bisherigen Erlebens, ahnende Vorwegnahme des künftigen, iſt nur Aufſchrei des Verfolgten gegen den Dämon der Unraſt, nur Sehnſucht des Ruheverlangens in der Liebe. „Tannhäuſer", das erſte Werk der Dresdner Scheinerfüllung, erwächſt aus dem Kampf von müheloſem Liebesgenuß und leidbedingender Tat. Hier vollzieht ſich die innere Abkehr vom bisher Erworbenen, der Bruch mit der neuen Gegenwart. Lohengrin iſt der aus ſphäriſcher

Höhe nach den Menſchen verlangende und von ihnen vertriebene Genius, der Einſamkeitsgeſang des Schaffenden. Bei allen dreien ſteht der Liebestrieb unter dem Geſetz perſönlich bedingter Ethik, aus dem Widerſtreit beider Kräfte ergibt ſich die tragende Ausdrucksſpannung. Der Fluch, der auf dem Holländer laſtet, iſt Fluch des Schöpfertumes, den nur magiſche Kraft der Liebe zu beſiegen vermag. Das Feuer, das in Tannhäuſers Blut brennt, iſt Flamme des ſinnlich gebundenen Menſchen, der nur durch Liebesopfer zur Freiheit gelangt. Lohengrin, der bereits Erdenferne, ſteht unter dem Zwange ſeiner Liebe zu den Menſchen. Seine Einſamkeit ruht auf dem ſittlichen Gebot tätiger Liebesbereitſchaft, ſeine Abwendung infolge getäuſchten Vertrauens iſt nicht nur Strafe für die ungläubige Geliebte, ſondern mehr noch Verdammungsurteil für ihn ſelbſt.

Die Erlebnisquellen dieſer Handlungen liegen klar zutage. Es ſind durchweg Selbſtbekenntniſſe einer Natur, deren Einſtellung zum Leben bedingt wird durch den Trieb zu erleben, um bekennen zu können. Darin liegt der tiefe Unterſchied zwiſchen dem Bekennertum aus wahrhaftiger Not ſeeliſchen Zwanges und dem Bekennertum als Mittel künſtleriſcher Ausdrucksdarſtellung, ruht der Unterſchied zwiſchen der großen tragiſchen Dichtung und der großen Oper. Wo jene das unmittelbare Erlebnis zurückdrängt, es nur andeutend nachklingen läßt, muß dieſes es überſteigern. Der Unterſchied ergibt ſich nicht aus der Wahl der Kunſtmittel, ſondern die Wahl der Kunſtmittel wird bedingt durch die Verſchiedenheit der Anſchauungsart und des Zieles. Das Primäre, innerlich Wahrhaftige lag auch bei den drei großen romantiſchen Opern in ihrer erotiſchen Grundſtrömung, im Ausdruck des Liebesverlangens, das Hinzugetane lag in der ethiſierenden Tendenz. Aus dieſer Zutat, die als Formungs- und Steigerungsmittel den erotiſchen Grundſtoff durchdrang, erwuchs das Kunſtwerk, ergab ſich die Mannigfaltigkeit und Veränderungsfähigkeit der Anſchauung. Der leidende Künſtler verklärt ſich zum Heros, ſeine Liebesſehnſucht ſpiegelt ſich im Leiden an der Welt und aus der Vorſtellung dieſes Leidens geſtalten ſich jene Bilder als phantaſiemäßig vergrößerter Ausdruck ſeines Wollens, als traumhafte Auseinanderſetzungen zwiſchen Welt und Ich.

Mit der Vereinigung von Erotik und Ethik wird eine neue Art der Stoffbehandlung gewonnen: das pſychologiſche Problem tritt in den Vordergrund. Die alte Muſikoper hatte für Pſychologie als künſtleriſchen Bewegungsfaktor keinen Raum. Sie war auf klangliche Erfaſſung gegebener Typen eingeſtellt, eine pſychologiſche Darſtellung der Charaktere und Begebenheiten hätte den freien Ablauf der Muſik geſtört und dieſe unter die Herrſchaft einer ihr innerlich fremden Kraft geſtellt. Erſt die Umdeutung der Muſik zum Mittel des Ausdruckes, ihre Einordnung in den Dienſt der Erlebnisgeſtaltung mußte in gleichem Maße, wie damit die Perſönlichkeit in den Mittelpunkt der künſtleriſchen Behandlung rückte, zur pſychologiſch charakteriſierenden Ausdeutung drängen.

„Holländer", „Tannhäuſer", „Lohengrin" ſind pſychologiſch bedingte und entwickelte Handlungsideen. Die Elementarſpannungen ſind in allen drei Werken gleich, die Verſchiedenheiten ergeben ſich aus der Verſchiedenheit der beſonderen ſeeliſchen Vorausſetzungen, die jede einzelne Figur kennzeichnen, ihr ihre beſondere Sphäre, ihre beſonderen Antriebe, ihre beſonderen Konfliktsmöglichkeiten geben. Durch dieſe Beziehung aller Vorgänge auf das ſeeliſche Geſchehen im Helden, die Abſtimmung aller Erſcheinungen auf eine als Handlungsachſe empfundene pſychologiſche Entwicklung formt ſich eine neue Geſetzlichkeit des Ablaufes. Indem die Handlung als Einheit im Sinne pſychologiſch verbundenen Geſchehens erfaßt wird und alle die Handlung formenden Erſcheinungen zu gleichfalls pſychologiſch geſehenen Charakteren aufwachſen, erhält das äußere Bild des Bühnenereigniſſes einen bis dahin unbekannten Antrieb. Dem Künſtler ſelbſt gibt die pſychologiſche Variation die Möglichkeit, den Zentralpunkt ſeines Schaffens, ſein Ich, nach verſchiedenſten Richtungen zu entfalten und umzubilden. Er erhält einen Phantaſieimpuls, der ihn auf Erfindung immer neuer pſychologiſcher Wendungen weiſt und ihm ſo die Bahn öffnet für künſtleriſche Formung wechſelnder Erlebnisanregungen. Die Einbeziehung des pſychologiſchen Momentes als Geſtaltungsprinzip bringt eine Kraft von kaum überſehbarer Fruchtbarkeit in die Oper. Die bewußte Entfaltung dieſer Kraft mußte vom Typus der letzten Syntheſe: der „großen romantiſchen Oper", wie ſie aus Zuſammenfaſſung der bisherigen Typen der romantiſchen, italieniſchen und großen Oper im „Holländer", „Tannhäuſer" und „Lohengrin" geſchaffen war, noch weiter hinwegführen als dieſe von den vorangehenden. Aber der ſchöpferiſche Trieb der Ausdrucks-

darſtellung drängt unaufhaltſam in dieſe Bahn. Wie Wagners Kampf mit den äußeren Lebensrealitäten ſich für ihn menſchlich immer mehr auf die pſychologiſche Problemſtellung hin verſchärft, ſo überträgt ſich dieſe Art der Anſchauung als befruchtendes Element auch in ſein Schaffen.

Im „Holländer", „Tannhäuſer", „Lohengrin" war das Erlebnis des Fremden, Suchenden, Zurückgeſtoßenen in drei verſchiedene Abwandlungen des gleichen Ausdruckswillens gefaßt worden. Das Ich ſtand im Mittelpunkt, das Gegenſätzliche ſeines erotiſchen Triebes und ſeines ethiſchen Geſetzes ergab die noch nicht bewußt, doch empfindungsmäßig pſychologiſch geführte Handlung. So ungleich die Welten, Charaktere und Temperamente der Helden geſehen ſind, in einem Punkte erweiſen ſie das Gemeinſchaftliche ihrer Herkunft: in der Forderung des Glaubens an ihr Sein und ihre Sendung. Wie Senta und Elſa durch ihren Glauben den Holländer und Lohengrin herbeiziehen, wie Eliſabeth durch ihren Glauben Tannhäuſer aus den Armen der Venus ruft und den Pilgerſtab neu grünen läßt, ſo ruht die Exiſtenz der drei Wanderer aus Genienland auf dem Glauben an ihr Vorhandenſein. Nur die Kraft dieſes Glaubens läßt ſie erſcheinen und wirken. Waren Erotik und Ethik die Erlebnisgrundlagen des Wagnerſchen Schaffens, ſo war der Glaube an die Bedeutung dieſes Schaffens die Forderung, mit der er an die Welt herantrat. Dieſer Glaube wurde ihm zuteil in einem Augenblick außerordentlicher Kräfteſpannung, als der junge, aus romantiſcher Irrfahrt in die Heimat kehrende Künſtler dort ſeinen „Rienzi" vorführte. Dann ließ der Glaube nach, er wurde erſchüttert und verſagte ſchließlich. War es nur Engigkeit und Kurzſichtigkeit der Welt, an der Wagner ſcheiterte? Er ſelbſt mußte ſich die Frage vorlegen. Hatte er ſie im „Lohengrin" auf ſeine Art künſtleriſch beantwortet, ſo bot doch dieſe reſignierende Antwort mit dem Preiſe der Herrlichkeit des unnahbaren Grales und dem Abſchied in die Ferne keine produktiv entwicklungsfähige Löſung. Der Schaffenstrieb gerät ins Stocken, es iſt kein Glaube da, der ihn zu neuem Leben, zu neuen Erſcheinungen ruft. Die Reflektion ſetzt ein. Wer iſt er, weshalb bedarf er des Glaubens, warum verweigert man ihn ihm und wer ſind ſie, die ihm Glauben verweigern? Glaube bedarf der Sehnſucht nach etwas Unbekanntem. Iſt dieſe Sehnſucht überhaupt vorhanden? Er ſieht ſie und ſieht ſie nicht. Er ſpürt eine dunkle Sehnſuchtswelle durch einen Teil der Menſchheit gehen, er ſpürt zugleich, wie dieſe Welle anſchlägt an feſte, alte Mauern. Er ſieht ſich ſelbſt als einen, der auf dieſen unver-

rückbaren Mauern ſteht. Revolution heißt die Welle, und er glaubt den Sinn ihrer Sehnſucht zu verſtehen. Was könnte ſie anders ſein als Ausdruck der gleichen Sehnſucht, die ihn erfüllt, ihn zur Forderung jenes ſein Schaffen bedingenden Glaubens treibt? Sehnſucht nach dem Erlebnis hatte ihn geleitet, Ausdruck des Erlebniſſes war ſeine Kunſt geworden. Daß ſie auch Muſik war, ſchien ihm weniger wichtig, als daß ſie Erlebnisausdruck war, denn ſo nur konnte er Muſik begreifen und fühlen.

Aber die Entgegennahme des Erlebnisausdruckes verlangte vom Empfangenden Willen und Bereitſchaft zum Erleben des Ausdruckes. Das wollte man nicht. Man wollte eben das, was Wagner nebenſächlich, nur Mittel zum Zwecke war: man wollte Muſik. Man empfand es als überflüſſig, Glauben zu haben an eine Sache, deren man nicht bedurfte, und die perſönlichen Angelegenheiten des Kapellmeiſters und „Rienzi"-Komponiſten galten nicht als wichtig genug, um ihretwegen moraliſche Kräfte aufzubieten. So mußte er ſein Publikum ſehen. Lehnte dieſes Publikum den Glauben an das Erlebnis als Grundlage der Kunſtempfängnis ab, ſo erkannte er in dieſer Ablehnung ſchwächliches Verſagen. Dieſe erlebnisunfähigen, glaubensunwilligen Menſchen aber waren die nämlichen, die jetzt neben ihm auf der Mauer ſtanden, gegen die jene Sehnſuchtswelle der anderen ſchlug.

Da identifizieren ſich ihm die Ereigniſſe. Der Glaube, der die Revolutionswelle aufpeitſcht, erſcheint ihm als der nämliche Glaube, deſſen er bedarf und aus dem einzig ſein Schaffen wächſt. Die Sehnſucht, aus der jene neue Bewegung ſtammt, erſcheint ihm als die nämliche Sehnſucht, die auch ihn erfüllt. Das Leben, von dem ſich Lohengrin abwendet, um in taten- und liebeloſe Einſamkeit zurückzukehren, bietet dem brütend Hindämmernden plötzlich ein neues Erlebnis. Der Zwang ſeiner Natur, alles zu greifen, was ſich als Bewegung darſtellt, flammt auf zu neuem Handeln. Als die Welle am höchſten emporſchlägt und die Mauer zu überſpülen droht, ſpringt er ohne Beſinnen hinein in ſie – als ſie jäh zurückflutet, trägt ſie ihn mit ſich, weit fort von allem, was ihn bisher band, fort vom Theater, von der Heimat, von den Menſchen, ins Exil. Der Holländer ſchwebt auf von der Erde, Tannhäuſer zerreißt die Feſſeln des Genußlebens, Lohengrin ſteuert den Nachen in die Ferne, gelenkt von der Taube als Sendbotin der Glaubensverheißung. Ein Menſchen- und ein Künſtlerſchickſal erfüllt ſich in unlösbarer Einheit, einen neuen Kreis des Erlebens eröffnend.

Es dauert lange, bis der neue Erlebnisſtoff innerlich ſo weit geordnet und verarbeitet iſt, daß er ſich in neues Schaffen umſetzen kann. Dieſer Stoff iſt ſo gewaltig, daß der rein inſpirative Schaffensprozeß nicht ausreicht, ihn ſich menſchlich löſen, ſich künſtleriſch formen zu laſſen. Es bedarf dazu jetzt klärender Bewußtſeinsvorgänge, der rückblickenden Durchdenkung des Vergangenen, der erkenntnismäßigen Aufhellung des Gewollten und weiterhin Wünſchbaren. Wagner ſteht vor der Tatſache des Scheiterns ſeiner bürgerlichen Exiſtenz als Künſtler, aber er vermag dieſes Scheitern vor ſich ſelbſt nicht als Kataſtrophe anzuerkennen. Es iſt die natürliche Folge der inneren Abwendung von jener Daſeinsart, und dieſe Abwendung iſt für ihn notwendiges Ergebnis ſeines künſtleriſchen Werdens. Die Realität, der er ſich jetzt gegenüberſieht, hat er ſich ſelbſt aus dem Zwange ſeines Weſens geſchaffen. War er vordem, als er die drei großen romantiſchen Opern ſchrieb, noch genötigt, im Schickſal der Helden die Steigerung zur romantiſchen Apotheoſe als Kunſtmittel der Erfindung zu verwenden, ſo hat nun das von ihm wirklich gelebte Leben auch dieſen Vorſprung der Phantaſie eingeholt. Er ſelbſt iſt vertrieben, verbannt, enteignet, aber weder verbittert noch klagend. Er empfindet die Löſung als einzigen Ausweg aus der Wirrnis, in die er durch den Widerſpruch zwiſchen Wollen und Sein verſtrickt war.

Doch auch das neue Phantom hat ihn betrogen. Jene Revolution, die Spiegelung ſeiner Sehnſucht, die Hoffnung ſeines Glaubens war verflogen, nicht einmal der Abglanz eines vergeblichen Heroentums war geblieben. Den alten Glauben hatte er gern aufgegeben, aber ein neuer war nicht gewonnen. So ſah er ſich auch im ſchöpferiſchen Wollen dem Nichts gegenüber, und die Frage nach Sinn und Ziel ſeines Künſtlerberufes mußte auftauchen. Der natürliche Optimismus des Schaffenstriebes konnte die Fragen nach dem Warum, Wofür und Wie zurückdrängen, der Wille zur Mitteilung mußte ſie ſtets von neuem wecken. In der Antwort lag die Entſcheidung darüber, ob Wagner an das Ende gelangt ſei oder ob aus dieſem Ende ein neuer Anfang erblühen könne – ob Lohengrin wirklich den Blicken der Menſchen in unfaßbarer Ferne entſchwinde, oder ob er den Weg nach Monſalvat einſam ziehe, um dereinſt, wieder vom Glauben viſionär erſchaut und gerufen, in das Leben, zu den Menſchen zurückzukehren.

Ein unüberſehbarer Komplex von Fragen, Ideen, Forderungen tut ſich hier auf, eine an die andere anſchließend, jede wieder neue gebärend.

Wagner muß Aufſätze, Broſchüren, Bücher ſchreiben, um dieſe Gedanken in Zuſammenhänge zu faſſen, um ſich, wie er meint, über die Theorie eines Schaffens klarzuwerden, das zu ſolchem Abſchluß führte. Er glaubt ſich zu objektivieren und erkenntniskritiſche Unterſuchungen anzuſtellen. Aber der Grundmaßſtab, von dem aus er Betrachtung und Wertung unternimmt, iſt, ohne daß er ſich deſſen bewußt werden kann, bedingt durch das nämliche perſönliche Geſetz, dem ſein Leben und Schaffen bisher unterſtellt war. Er geht darauf aus, ſich ſelbſt und ſeine Kunſt im Zuſammenhange mit Geſchichte und Leben zu begreifen. Aber er gelangt nur dazu, Geſchichte und Leben in die Geſetzlichkeit des eigenen Daſeins und Schaffens einzuordnen. Die Grundlagen dieſer Geſetzlichkeit werden gegeben durch den Ausdruck, der aus dem Erlebnis wächſt. So prüft Wagner nun Welt, Menſchen und Kunſt auf die Kraft ihres Erlebniswillens und auf den Ausdruck, den jener im Leben und Schaffen gefunden hat.

Daß die Welt, wie ſie ſich ihm gegenwärtig darſtellt, ſolcher Prüfung nicht ſtandhalten kann, ſteht von vornherein feſt, andernfalls hätte Wagner keine Veranlaſſung zur Frageſtellung. Aber auch die Kunſt, ſelbſt da, wo ſie ſich in großen Offenbarungen zeigt, vermag ſeiner Forderung nach Wahrhaftigkeit des Erlebnisausdruckes nicht zu entſprechen. Solche Kunſt müßte, wie bei ihm, auf Erfaſſung aller Lebensquellen und -möglichkeiten ruhen. Die neuzeitliche Kunſt aber iſt ſtets nur auf Teilgebiete gerichtet und ſtellt ſelbſt innerhalb dieſer Teilgebiete, wie es ihm ſcheint, den Ausdrucks willen unter die Regeln einſchränkender Konventionen. Ob die Darſtellung des Ausdrucks willens wirklich das primäre Gebot ſchöpferiſchen Künſtlertums ſei, ob künſtleriſche Geſtaltung überhaupt nur als Widerhall des Erlebniſſes Berechtigung habe, ob die von Wagner aus ſolcher Betrachtungsart als unvollkommen erkannten Erſcheinungen nicht vielleicht auf Grundgeſetzen anderer Art ruhen, als er ſie vorausſetzt – dieſe Fragen ſind für ihn nicht vorhanden und können nicht vorhanden ſein. Wie er das eigene Erleben als Bedingnis des Schaffens nimmt, wie er im Drange nach Bereicherung und Weiterbildung ſchöpferiſchen Tuns allmählich alle nach außen führenden Beziehungen dieſes Lebens in das Schaffen hinübernimmt, ſo muß er im Verlangen nach Erlebnisbereicherung gleichſam mechaniſch getrieben über das eigene Sein hinausgreifen und das der Geſamtheit, des Volkes als Zuſammenfaſſung aller Erlebnisquellen erkennen. Indem der ſeheriſche Künſtler in

geſteigerter Fähigkeit des Erleidens alles fühlend erlebt, was ein von ihm gedachtes Volk in ſich erfährt, wird er zum Ausdruckskünder ſeiner Volksgeſamtheit, ſteigert er ſich ſelbſt zum Begriffe des Volkes.

Ein ſolches Bild zuſammengefaßter Volks- und Künſtlerkraft glaubt Wagner im Kunſtwerk der Griechen zu ſehen. Hier findet er die Ausdrucksbeſtimmung der Kunſt vollendet ausgeprägt. Spätere Zeiten erheben ſeiner Auffaſſung nach die Mittel zum Zweck und wenden ſich zur ſelbſtändigen Pflege der Kunſtarten unter Vernachläſſigung von Sinn und Ziel der Kunſt. So bleibt das rezitierte Drama unvollkommen, weil durch das Fehlen der Muſik die Möglichkeit unmittelbarer Gefühlsdarſtellung mangelt. So iſt die Oper eine Verirrung, weil in ihr der Erlebnisausdruck als tragende Kraft mißachtet und durch klangformaliſtiſche oder geſangliche Sonderintereſſen überwuchert wird. So ſind die darſtellenden und bildenden Künſte auf unfruchtbare Seitenwege geraten, weil ſie das gemeinſame Ziel vergaßen und ſich in egoiſtiſcher Überhebung zu eigener Zweckhaftigkeit ausbildeten. Es gibt aber in Wahrheit keine Künſte, es gibt nur eine Kunſt. Alles, was die Menſchen im Laufe einer falſchgerichteten Entwicklung als Künſte bezeichneten und ausbildeten, rezitiertes Schauſpiel, Oper, darſtellende und bildneriſche Geſtaltung, iſt nur Weg zu dieſer einen Kunſt. Die Entſchuldigung der Wegteilung ſieht Wagner in dem Verlangen, die Ausdrucksergiebigkeit der verſchiedenen Kunſtmittel in ſich zu ſteigern. Jetzt aber haben ſie ſich in ihren Sonderwegen leergelaufen. Die rezitierte Dichtung iſt unproduktiv geworden, Oper, Tanz, darſtellende und bildende Kunſt ſind verkommen, die ſelbſtändige Muſik hat in Beethoven ihr letztes Ziel erreicht. Der Augenblick iſt da, ſie wieder an ihre urſprüngliche Bedeutung als dienende Mittler zu erinnern. Das eine Ziel aber, die einzige wahrhafte Kunſt iſt das Drama im Sinne des Geſamtkunſtwerkes, als Erlebnisſpiegel aller Ausdruckskräfte des künſtleriſch empfindenden Volkes.

Die Theorie des Geſamtkunſtwerkes iſt das Hebelwerk, durch das ſich Wagner aus dem Chaos der bisherigen Erfahrungen emporwindet. Sie iſt das Mittel, die Bahn freizumachen für weiterdrängendes Schaffen, ſie iſt zugleich das Mittel, alles bisher Erlebte aus einem neuen Blickpunkte zuſammenzufaſſen. Für ſolche Zuſammenfaſſung reicht die gewohnte lyriſch bekenntnismäßige Behandlung nicht aus. Die Erlebnisſpiegelung, wie ſie ſich im Rahmen der großen romantiſchen Oper dargeſtellt hat, erſcheint dem jetzt aufdämmernden Ziel gegenüber zu eng

begrenzt. Liebesſehnſucht und Geſetz der Perſönlichkeit, beide getragen von der Forderung des Glaubens genügen nicht, um daran die innere Welt zu veranſchaulichen, die das Neuerlebte und Durchdachte in Wagner wachgerufen hat. Es muß noch eine ſtärkere Kraft geben, die jene anderen erſt aus ſich entſtehen läßt. Die Kraft, die Wagner allmählich als ſtärkſtbewegendes Element ſeiner Natur begreift, aus deren Impulſen er alles ableitet, was er in Leben und Kunſt ſchafft und die damit für ihn auch zur herrſchenden Gewalt des Weltgeſchehens wird – dieſe Kraft iſt der Wille. Wille als gefühlsmäßiger Grundtrieb der Menſchennatur, aus dem ſich Erotik und Ethik erſt als Folgen, als Einzelkundgebungen löſen, der aber über ſie hinaus alles beſtimmt, Lebenserhalter der Welt und zugleich reinſter Ausdruck der Individualität iſt, Wille als ſchöpferiſches Prinzip an ſich und als ſolches einzig geeignet, dem Geſamtkunſtwerk Inhalt, Form und Wucht zu geben. Das Willenserlebnis drängt zur Geſtaltung, es entſteht das Weltbild des Ausdruckskünſtlers: der „Ring des Nibelungen".

Es entſteht nicht auf einmal als Totalkonzeption, wie es auch nicht in einem Zuge vollendet wird. So auffallend die mehrjährige Unterbrechung der Produktion, ihr Erſatz durch kritiſch reflektierende Arbeit iſt: das nun zu Schaffende knüpft doch unmittelbar an Vorangegangenes an. Die ſchöpferiſche Arbeit gerät am nämlichen Punkte wieder in Fluß, wo ſie zu ſtocken begonnen hatte. Die Art der Wiederaufnahme aber läßt ebenſo die Bedeutung der neugewonnenen Impulſe erkennen, wie die Art des vorherigen Abſchluſſes den Grund der Unterbrechung zeigt. Lohengrin, der von der Liebe Verratene, vergebens Glauben Fordernde, war nicht Wagners letzte Schaffensidee in Dresden. Es war nach dieſem Werk der Plan und die Textausführung zu noch einer vierten großen romantiſchen Oper entſtanden: „Siegfrieds Tod". Die Handlungslinie lag in der Richtung des „Lohengrin", nur war ſie in den entſcheidenden Wendungen ſtärker betont. Wie Lohengrin kommt Siegfried fremd in die Welt, der er ſeine Taten als Gaben der höheren Natur ſchenkt, wie Lohengrin fordert er als einzige Gegengabe rückhaltloſes Vertrauen, wie Lohengrin wird er enttäuſcht, indem er nicht nur Glück und Liebe ſondern auch ſein Leben verliert. Die Parallele zu „Lohengrin" iſt ebenſo unverkennbar, wie die zu Wagners perſönlichem Schickſal, das bei der Niederſchrift dieſes Entwurfes bereits unmittelbar vor der Kriſis ſtand.

Die Auseinanderſetzung mit der Welt wird wiederholt, nur in ſchärferem Anklageton und mit geſteigerter Selbſtapotheoſe, während ein produktiver neuer Klang in der autobiographiſch betonten Variation fehlt. Mit dieſem Entwurf kommt Wagner nach Zürich, empfindet er das Erwachen in gereinigter Atmoſphäre, in der die feindlichen Gewalten des alten Lebens ſofort ihre Bedeutung verlieren. Nur eines von dem früheren Entwurf bleibt und wächſt jetzt weiter: das Siegfriedsgefühl der Kraft und Tatenluſt, das Nicht-Fürchtenkönnen, das Bewußtſein, ein Anfang, ein neues Geſetz zu ſein. Dieſes Gefühl aber paßt nicht in die Handlung von „Siegfrieds Tod". Siegfried lebt, er empfindet die unbekümmerte Wonne des Lebens. Die Freude des Daſeins, der ſpielenden Überwindung aller Hemmungen drängt vor. Es entſteht eine neue Dichtung vom Werden und von den Taten des jungen Siegfried, von der Braut, die er ſich aus nur für ihn durchſchreitbarem Flammenring gewinnt. Dies iſt das unmittelbar Perſönliche im Sinne des bisherigen Schaffens, die innere Wendung von der lyriſchen Klage des Verkannten und Enttäuſchten zum frei Handelnden, der nicht mehr mit ſittlichen Forderungen des Glaubens an die Welt herantritt, ſondern unbekümmert tut, was ſeine Natur gebietet.

Hier greift nun die aus höherem Antrieb geſtaltende Kraft ein. Die jugendliche Taten- und Daſeinsluſt wird zum Glied einer Kette, die der Wille ſchmiedet. Ein neues Liebeserlebnis durchſchüttelt Wagner. Eine junge Frau, ihm von Dresden her in Bewunderung anhängend, lebt in nüchterner Ehe in Bordeaux. Sie zählt zu den Freunden, die mit der älteren Julie Ritter ihn durch Geld unterſtützen. Aus näherem Kennenlernen wächſt plötzlich eine ſtürmiſche Liebe, ſie führt zum Entſchluß gemeinſamer Flucht. Der Plan wird durchkreuzt, Wagner kehrt innerlichſt aufgewühlt zurück nach Zürich. Jeſſie Lauffot aber und der überall Unfriede ſäende Wehwalt wachſen zum Urbild von Sieglinde und Siegmund, ihrem jäh zerſtörten Bunde entblüht der freie Siegfried. Das dritte Glied der Kette iſt von rückwärts her gefunden, das Leben ſelbſt hat es Wagner zugeworfen, und auch der Streit um die Heiligkeit der Ehe, auf dem die äußere Linie der „Walküre"-Handlung ruht, iſt lebendig durchkämpft.

Wille aber als Grundſtein, innere Bewegungskraft und Zielſetzung des Ganzen formt ſich zur Geſtalt Wotans, des Fremden, des Wanderers, des Wunſchgottes, der die Erde durchſtreift und Zwieſprache hält mit allen Weſen. Im Speer ſeiner Herrſchaft hält er das Geſetz, das alles

Beſtehende bindet, aber er verlangt nach Beſitz, weil nur dieſer die Macht ſichert. Beſitz jedoch fordert Liebesentſagen. Hier ſtrauchelt der Wille, der Liebe und Beſitz zugleich erringen will. Wotan, der Urwille, muß ſelbſt das Recht entrechten, Siegfried, der aus Liebe Gezeugte, zerſchlägt den ſchwachen Speer, doch auch Siegfried fällt als Opfer des Willens, der Unvereinbares vereinen will. Beſitz und Macht löſen ſich in die Elemente, aus denen ſie gewonnen wurden, verſöhnende Liebe ſchwingt ſich gereinigt empor.

Als Grundkraft an ſich bedeutet der Wille eine gewaltige ſchöpferiſche Innenſpannung, der Ausdruckserſcheinungen von kaum erſchöpfbarer Mannigfaltigkeit entwachſen konnten. Aber ſo inſtinkthaft er als Urtrieb alles Lebens ausgedeutet wurde, ſo blieb doch ein nicht lösbarer Reſt von Begrifflichkeit. Das Wotansdrama, wie es in der Anlage des letztgeſchaffenen erſten Teilſtückes „Der Raub des Rheingoldes" als Unterbau entworfen wird, iſt nicht mehr freier Erlebnisausdruck, es rückt in das Bereich des reflektoriſch Zweckhaften. Das Übermächtige der Form, zu dem Wagner hier, vom Schluß zum Anfang entwickelnd, gedrängt wird, droht die Ausdruckskraft zu überlaſten. Die Theorie des Geſamtkunſtwerkes, als vereinheitlichende Zuſammenfaſſung entworfen, gerät in Gefahr, durch ein Zuviel der Einzelheiten in Teilwirkungen des Ausdruckshaften und des nur Gedachten zu zerſplittern. Wagner ſpürt die Übergewalt des Vorwurfes, ſpürt die Notwendigkeit, wieder aus friſcheren, unmittelbar fließenden Ausdrucksquellen zu ſchöpfen. Das große Gebiet vom Weltenanfang bis zum Weltenende, wie er es im Umriß des textlichen Entwurfes vorgezeichnet hat, iſt zu weit gedehnt, um es in einem Zuge zu durchſchreiten. Die Willensintenſität hat ausgereicht, um es ſeheriſch zu erfaſſen, aber die Ausdrucksintenſität reicht nicht, um dieſer Reihe wechſelvoller Erſcheinungen Blut und Geſtalt zu geben. Die „Rheingold"-Expoſition formt ſich im erſten Anſturm des von Idee und Stoff zum Überſtrömen Vollgeſogenen, „Walküre" entſteht aus dem Bekenntnisdrang des eben Durchlebten, der „junge Siegfried" erhält Geſtalt, ſoweit Tatenluſt und unbändiges Freiheitsgefühl die Impulſe geben. Bis hierher reicht das Erlebnis der Willensmacht, der verbotenen, jäh entflammten und zerſtörten Liebe, der neuen Kraft und Lebensfreude. Wo aber Siegfried aus ſeiner Einſamkeit heraustreten, Beſitz und Liebe gewinnen ſoll, wo ſich die Fäden knüpfen, in deren Verſchlingung er den Untergang finden muß, da bricht

Wagner wie entmutigt ab. Es iſt nicht, wie er meint, Erkenntnis der äußeren Zweckloſigkeit ſeines Vorhabens. Es iſt der Mangel an innerem Erlebnisſtoff, der ihn am Betreten dieſer vorläufig noch fremden Welt hindert. Er kann nicht weiter, weil die gefühlhafte Ausdrucksſpannung zur Füllung der gegebenen Umriſſe nicht vorhanden iſt. Das Traumbild der Nibelungenwelt verſinkt, das Willenserlebnis bleibt unerfüllt, das Geſamtkunſtwerk erſcheint als rieſenhaftes Phantasma, und es bleibt Phantasma.

Eine neue Bewegungswelle ſteigt auf, alles Spekulative, Erdachte der vorangehenden überflutend und hinwegreißend. Es kommt ein Stoß, der durch alle Selbſtapotheoſen der romantiſchen Ausdrucksſteigerung, durch alle Philoſophie der Welt- und Kunſtergründung, durch Willens- und Machtträume hindurch Wagner zum erſtenmal ganz tief trifft, ſo, daß die Kreatur in ihm ſchmerzhaft aufſchreit. Wagner erlebt und erkennt zum erſtenmal das Phänomen der Liebe überhaupt in ſeiner Urbedeutung. Er, der eben noch die weltſchöpferiſche Macht des Willens als Grundkraft alles Lebens erkannt zu haben glaubte, iſt an dieſer Höchſtſpannung des eigenen Willens reif geworden zur Erkenntnis, daß auch Wille erſt aus Liebe erwächſt. Ahnend vorweggenommen war dieſe Anſchauung bereits im Liebesfluch, der am Golde haftet, in Brünnhildes Schlußgeſang von „Siegfrieds Tod". Was hier aber Teilerſcheinung, Schlußviſion blieb wird jetzt zum Mittelpunkt und alleinigen Inhalt. Es iſt ein ganz innerlicher Vorgang, wie wenn ein letzter Schleier von der Seele gezogen wird, die Blüte des Künſtlertumes bricht auf.

Gegenüber dieſer inneren Bedeutung des Erlebniſſes tritt das perſönlich Anekdotiſche zurück. Frauen ſpielen in Wagners Leben entſprechend der heißen Sinnlichkeit ſeiner Natur eine bedeutſame Rolle als Geſchlechtsweſen, als Individualitäten üben ſie wenig Gegenwirkung. Minna Planer, mit der er ſich als Dreiundzwanzigjähriger verheiratete, muß vieles in ſich vereint haben, was Wagner Jahre hindurch erotiſch an ſie feſſelte. Daß ſie ihn ſpäter trotz der ihr unbegreiflichen Wandlung ſeines Weſens nicht freigab und die nachlaſſende weibliche Reizwirkung durch hausfraulich mütterliche Beſorgtheit erſetzte, daß Wagner ſich dieſer Fürſorge immer wieder gern hingab, läßt auf eine ungeachtet geiſtiger Entfremdung tiefe Bindung der Gatten ſchließen. Wenn Wagner ſie in der Fricka des „Ringes", in der Sorge um „wonnigen Hausrat" zur Feſſelung des Mannes,

aber auch in der eifervollen Behauptung ihres Eherechtes verſinnbildlichte, ſo bezeugt dieſe Darſtellung trotz der Hervorhebung enger Geſinnung eine keineswegs geringe menſchliche Schätzung. Aber dieſes iſt der einzige deutliche Nachklang von Wagners Liebesleben mit Minna. Die Frauen der drei romantiſchen Opern ſind erdachte Geſchöpfe, Gegenſpiegelungen des Mannes in der Phantaſie. Ortrud erſcheint mehr als Dämon denn als Weib, und die eine großempfundene Frauengeſtalt dieſer Zeit, die Venus im „Tannhäuſer", wird erſt nach Vollendung des „Triſtan" wahrhaft faßbar. Von den Frauen des „Ringes" iſt Sieglinde das erſte neue Erlebnis, Freia ein Schemen in der Art der romantiſchen Erfindungen, Brünnhilde aber einſtweilen nur als Wotans Wunſchmaid erkenntlich – das Weib in ihr liegt ſchlafend und unerkannt hinter dem noch nicht durchſchreitbaren Felſenfeuer. Die Glut peinigt den Künſtler, aber den Menſchen des anderen Geſchlechtes, der als Menſch auferſtehen könnte in ſeiner Kunſt, hat er noch nicht gefunden. So ſind die Frauen, die er liebt, für ihn nur Brennſtoff der Flamme, die ſie verzehrt, Objekte, an denen ſich ſein Verlangen ſtets wieder entzündet, ohne daß ſie über die Phantaſieanſchauung hinaus lebendige Bedeutung gewinnen.

Auch Mathilde Weſendonk bleibt Phantaſieerſcheinung. Ihre Bedeutung für Wagner iſt trotzdem neu und von einer Wirkung, wie keine der früheren Frauen ſie gewonnen hatte. Indem ſie, die Liebende, als erſte den Künſtler in ihm erkannte, indem ſie als Weib ihm den Glauben darbrachte, rein und vorbehaltlos, wie er es in romantiſchen Träumen gefordert, aber nie erfahren hatte, gab ſie ihm Kraft zu künſtleriſcher Bändigung ſeines Eros. Vom Menſchlichen ganz auf die Kunſt gewieſen, ſteigert er ſich zu einer Glut, die alles an ſich zieht, was an Erlebnisfähigkeit in Wagner vorhanden iſt, alle Sinnlichkeit ſeiner Natur ſich ungehemmt ergießen läßt. Dieſer Strom lenkt jedoch nicht in die Bahnen profaner Befriedigung, ſondern in die bewußter Unrealität, er wird zur ſchmerzhaft entzückten Anſchauung der Liebeskraft als Elementarerſcheinung. In der Tatſache, daß Mathilde ihm als ſolches Weib entgegentrat, daß ſie ſich nicht verſagte aus Eigenliebe, ſondern aus Verlangen nach dem Gefühl jenſeits der Begierde, lag ihre Bedeutung für Wagner, ihre Perſönlichkeit im menſchlichen Sinne kam daneben nicht in Betracht. Aber er ſelbſt wäre nicht imſtande geweſen, die einzige Bedeutung einer ſolchen Erſcheinung zu erfaſſen, hätte nicht ſeine Natur gerade jetzt aus der Überſteigerung

der Willensſpannung umſchlagen müſſen in die Liebesſpannung als höchſter Erlebnismöglichkeit, als wahrem Urgrund alles Seins.

So verſinkt alles Reale, Tag wird zur Nacht, nur die Fackel der Liebe leuchtet. Was eben nur im Gegeneinander wirrverflochtener Beziehungen erfaßbar ſchien: das Leben mit ſeinen tauſendfältigen Untergründen, iſt plötzlich ganz einfach geworden. Nur zwei Geſtalten ſtehen ſich gegenüber: Mann und Weib. Sie lieben ſich, doch das Bewußtſein der Wirklichkeit trübt ihre Sinne, ſo daß das Weib den Mann haſſen, der Mann dem Weib entſagen zu müſſen glaubt. Das Gefühl der Liebe als des Genußverlangens, wie der Tag es lehrt, ſteht zwiſchen ihnen. Wie ſie ſich aber anſchauen, weicht dieſes Gefühl. Die Bewußtheit des Individuellen, Sichtbaren, Körperhaften entſchwindet, Tag und Licht als Wecker dieſer Bewußtheit ſind Täuſchungen, Wirklichkeit iſt Sinnentrug. Es gibt nur eine Wahrheit: die Liebe jenſeits der Erſcheinungen. Für alles aber, was in die Erſcheinung gebannt iſt, gibt es nur einen Weg zur Erkenntnis der Liebe: durch die Nacht zum Tode.

Es iſt die Überhöhung der Sinnlichkeit zur Unſinnlichkeit, begreiflich nur aus der Exaltation eines Einſamen. Sein menſchliches Schicksal läßt ein Verbundenſein mit der Welt kaum noch denkbar ſcheinen. So ſteigert er ſich an der kindlich gläubigen Erſcheinung einer sein Künſtlertum ſchwärmeriſch verehrenden Frau zu einer Auffaſſung des Liebestriebes empor, die in ihrer abſichtsvollen Verneinung jeglicher Wirklichkeit den Ausdruck an eine äußerſte Grenze des Sublimen führt. Wie die übermächtige Willensſpannung der Nibelungenwelt als Reaktion die Wendung zur metaphyſiſchen Erotik des „Triſtan" zur Folge hat, ſo ſchlägt jetzt die aus Wonne des Schmerzes erzwungene Umdeutung des Liebesgefühls plötzlich in raſendes Verlangen um. Das Leben, dem der Verbannte ſich längſt entfernt wähnte, hat wieder gerufen: auf Befehl des Kaiſers Napoleon wird „Tannhäuſer" an der Pariſer Oper aufgeführt. Die „Triſtan"-Nacht wunſchloſen Verſinkens weicht einem neuen Tage, der von der Heimat Ausgeſtoßene ſieht ſich plötzlich in den Mittelpunkt der Welt geſtellt. Das eben noch als Trug und Traum erkannte Leben umflutet ihn üppiger als je zuvor, und die Göttin dieſes Lebens, die ſchon einmal Tannhäuſer zu ſich gezogen, öffnet zum zweitenmal ihre Arme. Jetzt erſt ſieht er ſie mit allen ihren Lockungen und Reizen, die Todesekſtaſe Triſtans hat ihn empfänglich gemacht für die Wonne des Lebens, aus der Unwirklichkeit ſtürzt er jäh zurück in das Wirkliche. Venus, die

Geberin der Genußfreuden, erſteht in einem Pandämonium luſtgieriger Phantaſie, das in ſeiner nackten Fleiſchlichkeit etwas Unheimliches, Erſchütterndes hat und begreiflich wird nur durch die vorangehende, ebenſo unheimlich erſchütternde Verzückung des Liebestodes.

Aber es iſt ein Trug des Schickſales, das ihn narrte. Der Glaube, den man ihm entgegenbrachte, war nicht der Glaube an die Sendung, wie er ihn verlangte. Es war der Glaube an einen Opernkomponiſten, der er niemals ſein wollte. Zum zweitenmal verläßt Tannhäuſer die Göttin, diesmal ohne Seelenkampf. Jenes Genußfieber, das ihn geſchüttelt, war nur Folge der plötzlichen Berührung höchſter Unwirklichkeit und äußerlich reizvollſten Lebens. Zu halten vermag der Zauber nicht, doch ein Gutes hat er bewirkt: er hat ihn aus der Nacht wieder zum Tage gebracht, hat ihn die Freude des Tages und ſeines Lichtes wieder neu gelehrt. Das Verbannungsurteil wird aufgehoben, Wagner darf wieder deutſchen Boden betreten. Wie der Entdecker der neuen Welt kehrt er zurück in die alte. Was früher bedeutungsvoll und wichtig war, erſcheint jetzt klein und eng, doch reizvoll und heimatlich. Das Bild des „Tannhäuſer" erneuert ſich: er ſieht ſich freundlich begrüßt von den einſt Befehdeten, ſofern er „friedlich naht", und er glaubt den alten Streit begraben. Er erblickt alles, Menſchen und Dinge, mit heiterer Wehmut. Eine längſtvergeſſene Erinnerung wird dabei lebendig: an ein luſtiges Gegenſtück ſeines Sängerkrieges mit verſöhnlichem Ausgang. In den Dresdener Jahren hatte er gelegentlich den „Meiſterſinger"-Entwurf geſchrieben, jetzt empfängt er ihn zurück aus Mathildes Händen. Sie, die ihn in die Nacht gerufen hatte, weiſt ihm nun auch den Weg zurück in den Tag. Er erkennt die Bedeutung des Winkes. Sie iſt Abſchied von dem, was ihm nie gehören konnte, iſt Verzicht auf den Traum von Willen und Liebe, iſt Erkenntnis der Realität in der Bedingtheit und Verknüpftheit alles Seins, iſt Ausſöhnung mit dem Vergangenen und ruhige Freude an der Arbeit. Es kommt eine neue romantiſche Oper, wie ſchon „Triſtan" als Oper gedacht war. Das Exaltierte der vorangehenden Spannungen hat ſich ausgeglichen. Es war nötig, um ein wildes Erleben künſtleriſch zu zwingen, jetzt iſt es nicht mehr Schaffensbedingung. Das Geſamtkunſtwerk als Verherrlichung der Willenskraft rückt in immer weitere Ferne. Der Wille erhält ſeine Stellung als überlegen ordnende, klärende Macht, in der die Erſcheinungen ruhen, aus der ſie aber nicht mehr, wie einſt, erwachſen: Wotan reift zum Hans Sachs. Die pſycho-

logiſche Entwicklungslinie, aus der romantiſchen Oper in das große Fadenwerk des Nibelungenringes übernommen, im „Triſtan" zur äußerſten Feinheit des Gewebes verſchlungen, gibt auch jetzt die innere Leitung, wird aber in die alte Formenwelt der Oper verflochten. Die Menſchen ſind mit Ausnahme des Einen, wunſchlos Überſchauenden klein, ſie leben ihrem Wahn. Das Große iſt die Kunſt, deren Preisgeſang der in die Heimat zurückkehrende Künſtler im überſtrömenden Gefühl ſeines Deutſchſeins anſtimmt. Das Erlebnis liegt nicht mehr im Stoff oder im äußeren Geſchehen der Handlung. Es liegt im Erkennen und Wiedergewinnen der Wirklichkeit, die durch die Sinne ſpricht, der Erde, aus der alles wächſt, der Scholle, die das von ihr Geborene trägt.

Ein neuer Erlebniskreis iſt durchſchritten. Er hat Wagner aus dem Traumland der Romantik heraus in die Berauſchungen des Willens, der Liebe geworfen, hat ihn wieder zum Tage erwachen laſſen und ihn als Menſchen wie als Künſtler zurückgeführt in die alte, neue Welt. Die Revolution iſt durchgekämpft, auch die ſpekulativen Selbſtdurchforſchungen haben zur Klärung geführt. In den Schriften Schopenhauers hat Wagner beſtätigt gefunden, was er ahnend erkannte: Muſik iſt unmittelbarer Ausdruck des Weltwillens, des Erzeugers und Erhalters alles Erſchaffenen, die anderen Künſte gehören der Welt der Vorſtellungen an, ſind Spiegelungen und mittelbar. Aus Wille und Vorſtellung aber zuſammen erwächſt das, was Wagner als letztes Ziel erkennt: die gereinigte Welt der einen, großen Kunſt, der die Einzelkünſte nur als Helfer dienen. Die Viſion des Geſamtkunſtwerkes rückt wieder vor die Seele. Der große Entwurf iſt unvollendet geblieben, Wille allein konnte ihn nicht zum Leben erwecken. Jene Liebe, die im verzückten Anſchauen ihrer ſelbſt befangen blieb und in die Nacht der Wunſchloſigkeit führte, war ebenſowenig des Vollbringens fähig, ſie ermangelte der hingebenden Kraft. Am wenigſten war es die neugewonnene Wirklichkeit. Sie ließ ſich wohl heiter erſchauen, ſolange man ihr nur betrachtend nahte, aber ſie entbehrte jetzt genau ſo wie einſt des Glaubens, ſobald man fordernd vor ſie trat. Brünnhilde liegt unerkannt auf dem Felſen, Fafner hütet den Schatz, Siegfried träumt unter der Linde. Alles ſchläft, und kein Waldvogel ruft.

Da ſpannt ſich der Erlebnisdrang noch einmal zum äußerſten. Auch Glaube und Liebe der Welt ſind Kräfte, die der Handelnde in ſich ſelbſt

trägt und herbeirufen kann, doch nur eine Beſchwörung bringt ſie zur Erſcheinung: das Wunder. Das Wunder erblüht allein aus letzter Not. Dieſe letzte Not ſchaffen ſich jetzt Menſch und Künſtler, eine Not, wie ſie ſelbſt in den äußerlich ſchlimmſten Lagen des bisherigen Lebens nicht vorhanden war und nun unmittelbar an den Rand des Unterganges führt. Wagners äußere Lage in Deutſchland hat ſich trotz einzelner großer Erfolge dauernd verſchlechtert. „Rheingold" und „Walküre" ſind verlorene Arbeiten, die verſprochenen und ſchon begonnenen Vorbereitungen zur Aufführung des „Triſtan" in Karlsruhe und dann in Wien verſchleppen ſich und ſcheitern. Unterſtützungen, die er bisher erhalten hat, fallen fort, neue Einnahmequellen erſchließen ſich nicht. Der Schöpfer des „Triſtan" führt das Daſein eines Hochſtaplers, er exiſtiert vom Gelde der Gläubiger, die er durch unausführbare Verſprechungen täuſchen muß. Von Minna hat er ſich getrennt. Sie lebt in Dresden, und auch die Sorge für ſie laſtet auf ihm. Den Sinn für die bürgerliche Behaglichkeit ihrer Lebensführung hat er verloren, ein Trieb zum heimlichen Rauſch des Luxus iſt in ihm aufgewacht und kleine Liebſchaften erheitern ihm dieſes Daſein. Das Problem der nackten Lebensmöglichkeit verwirrt ſich ins Unlösbare, aber das Bewußtſein des Mißverhältniſſes zwiſchen Sendung und Geltung läßt es nicht mehr als ernſthaften Konfliktsſtoff erſcheinen. Der Ethiker wandelt ſich zum Zyniker, dämoniſches Gelächter übertönt die Klage. Es iſt die größte Gefahr ſeines ganzen Künſtlerlebens: alles was er je gewollt, gehofft, geſchaffen als grauſame Täuſchung der Phantaſie, als Selbſtbetrug zu erkennen, es mit einer Geſte der Verzweiflung in das Nichts zurückzuſchleudern und ſich ſelbſt dazu.

Das Wunder geſchieht. Ein achtzehnjähriger Schwärmer beſteigt den bayriſchen Königsthron mit dem Ziel, ſeine ganze Macht Wagner zu widmen. Der flüchtige, betrügeriſche Schuldner wird mit Mühe ausfindig gemacht, er wandelt ſich über Nacht zum Beherrſcher des Herrſchers. Ein Märchen geſtaltet ſich zur Wirklichkeit. Der Glaube iſt gewonnen, ein königlicher Glaube, aus wahrhaft neuer Welt des Fühlens und Verlangens, wie Wagner ihn einſt aus der Revolution erhoffte, ein Glaube, der in ſich die Kraft des Vollbringens trägt. Alles erfüllt ſich, reicher, als es je dem ahnenden Verlangen vorſtellbar war und auf ſeltſame, dem menſchlichen Denkvermögen faſt unfaßbare Weiſe. Mit dem Glauben des Königs aber kommt das zweite Wunder: die Liebe des Weibes. Wagner findet ſie in der Frau des Freundes. Er muß ſie nehmen, nicht

mehr, wie bei Jeſſie oder Mathilde, der feindlichen Umgebung, ſondern der Freundestreue zum Trotz. Er iſt nicht mehr Wehwalt der Wälſung, er iſt auch nicht mehr Triſtan, der im Anſchauen des enthüllten Liebeswunders den Tod empfängt. Er iſt jetzt Siegfried ſelbſt, der unter der Linde geträumt hat. Jetzt iſt er aufgeſprungen, um Fafner und Mime zu erſchlagen. Mühelos hat er den Hort gewonnen und den Ring, der „maßloſe Macht ihm verlieh". Nun gewinnt er das Weib, die Wotanstochter, die ihn die Runen der Urweisheit des Lebens erkennen lehrt. Das neue Schwert, das den Schatz gewann, zerſchlägt den Speer des alten Geſetzes. Das Erosfeuer, das alle Sterblichen verbrennt, wird durchſchritten. Umringt von ſeinen Flammen ſind Siegfried und Brünnhilde vereint, ertönt der Hymnus der erkennenden, erfüllenden Liebe.

Das Geſamtkunſtwerk wird vollendet, aber anders, als es einſt gedacht war. Der Durchgang durch „Triſtan" und die „Meiſterſinger" hat das Spekulative der früheren Konzeption abgeſtreift. Der Wotanswille ſchimmert nur noch erinnerungshaft durch, „Götterdämmerung" behält die äußere Anlage gemäß der früheren Abſicht, aber im Stil wächſt die alte, neue Oper wieder hervor. Auch hier zeigt ſich das Innerorganiſche des Werdens in der Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart. Dieſes Stück war der Ausgangspunkt. Es entſtammt als „Siegfrieds Tod" der Opernzeit, in die es nun, nachdem die Stilwandlungen der vorangehenden Jahre durchgekämpft ſind, zurückleitet. Auch als ſchöpferiſche Kundgebung iſt es eine Zuſammenfaſſung. Siegfried als handelnde Kraft tritt zurück, ſein Tod iſt nicht mehr Gipfel des Geſchehens. Brünnhilde, das von der Liebe getäuſchte Weib, iſt die Heldin. Nicht Haß der Menſchen gegen große Taten bringt Siegfried zu Fall, ſondern ſein ſchickſalhafter Liebesverrat. Das Treiben der Welt zieht ihn ohne ſein Wollen in dieſen Verrat, ſo hat er Teil an ihr. Welt aber, in der nicht Liebe heiligſtes Geſetz iſt, muß untergehen.

Eine tiefe Sehnſucht iſt eingebaut in die Grundidee dieſes Werkes, in die Geſtalt Brünnhildes, der Weckerin und dem wahren Weibe Siegfrieds. Es iſt die Sehnſucht nach der anderen, neuen Welt, jenſeits dieſer, die auch den Reinen in ihren Trug zieht. Walhall, die Burg, die der Wille ſich ſchuf, muß in Flammen aufgehen. Weit außerhalb des Walhallkreiſes aber ſteht in fernem Land eine andere Burg, „die Monſalvat genannt", die Burg des Glaubens, zu der vertrauende Liebe den Weg weiſt. Der Ring der königlichen Macht, den Wagner hielt, iſt ihm

wieder entriſſen worden und in die Elemente zurückgeglitten. Was er erhoffte: die neue Kunſt, die neue Welt an Stelle der alten zu ſetzen, das Theater, ſo wie er es erſchaute und im Traum ſeines Willens geſtaltete, zu verwirklichen, iſt mißlungen. Er erkennt, daß es auf dieſem Wege mißlingen mußte, erkennt die Machtloſigkeit der Macht in der Welt des Liebesverrates. Aus München muß er fliehen. Geht ihm aber die trügeriſche Macht verloren, ſo bleiben ihm Glaube und Liebe treu. Sie bauen den Tempel außerhalb der Welt, wo das Wähnen Friede findet, die hohe Burg, aus der einſt Lohengrin zu den Menſchen kam, unnahbar den Schritten Trugbefangener, erreichbar nur dem Glauben, der aus Liebe kommt. Dieſe Tempelburg, zu der der ſchöpferiſche Geiſt ſelbſt ſich herniederſenkt, um ſeine Auserwählten zu ſpeiſen, erſteht in Wirklichkeit. Durch die Flammen des untergehenden Weltwalhall hindurch ſchimmert der Stern von Bayreuth.

Das Haus iſt gebaut. Tiefe Erſchütterung umfängt den davor Stehenden angeſichts dieſes Wunders, das Sehnſucht, Wille, Glaube und Liebe vereint geſchaffen haben. Er zieht die Summe ſeines Lebens. Er ſieht den Fremdling, der unerkannt, der eigenen Sendung unbewußt in die Welt tritt. Er hört den Notſchrei des dem Sinnenrauſch Verfallenen, der als Sünder das Heilige hüten muß. Er erlebt die Weihe der Gralsenthüllung, ſie greift ihm ans Herz, aber er weiß ſie noch nicht zu deuten. Das Heilige des Wunders bleibt ihm verſchloſſen, weil er das Bewußtſein des Unheiligen noch nicht erfahren hat. Jenſeits der Burg breitet ſich der Zaubergarten des Genuſſes, dem Tannhäuſer zweimal verfiel. Venus ruft, wie ihr Geſchlecht es ihr gegen ihren Willen befiehlt. Da erſchließt ſich ihm die Bedeutung jenes Schmerzensſchreies des von der Begierde Gepeinigten. Der Trug ſtürzt ein, doch der Fluch enttäuſchter Luſt hetzt den Widerſtehenden in die Irrnis der Welt. Erſt am Tage höchſten Leidens findet er den Weg zurück in das heilige Gebiet. Begierde iſt jetzt zur dienenden Liebe geworden, der ſtrenge Glaubenswächter, der ihn vormals ahnend prüfte und dann enttäuſcht vertrieb, wandelt ſich zum liebevoll Erkennenden: der einſt Mißachtete trägt den Speer des Königtumes. Von demütiger Liebe gereinigt, vom gläubigen Vertrauen geſegnet, ſchreitet er empor zur Burg, wo das Wunder höchſter Offenbarung ſich erfüllt.

Hierüber hinaus gibt es keine Möglichkeit mehr des Ausdruckserlebens. Wagner ſtirbt.

MUSIK ALS LÖSERIN

Alles dieſes iſt nicht Leben, das aus ſich heraus Kunſt geſtaltet. Es iſt Kunſt, gemäß derem Ausdrucksverlangen ſich Leben und Erleben formt. Das Ziel dieſer Kunſt aber liegt auf einer anderen Bahn als ihr Erlebnis. Es heißt nicht Sehnſucht, Wille, Glaube, Liebe. Das ſind lediglich Spannungskräfte. Es heißt nicht Oper, Drama, Muſik. Dieſe ſind lediglich Spannungsmittel. Das Ziel, dem Spannungskräfte und Spannungsmittel zuſtreben, heißt: Theater.

Das Weſen des neuzeitlichen Theaters, wie es aus der Formkultur des 18. Jahrhunderts erwächſt, beruht auf der Bewußtheit des Täuſchungsſpieles, auf der Schaffung einer Illuſion als künſtlichem Gegenſatz zur Realität. Die Bewußtheit der Täuſchung wird elementar bedingt durch die Einrichtung der Bühne als einer zweiten Welt außerhalb der wirklichen und durch die Nötigung der Bildgeſtaltung mittels künſtlicher Lichtgebung. Beides, gegenſätzliche Trennung von Handlungs- und Zuſchauerraum, Sichtbarmachung der Erſcheinungen in einer magiſchen Lichtſphäre ſind Bedingniſſe, die das neuzeitliche Theater von vornherein außer Vergleich ſtellen mit der Bühne der Antike wie des Mittelalters, eine Parallelität der Kunſtmittel und Wirkungen mit älteren Erſcheinungsformen des Theaters daher unmöglich machen.

Indem Bühne und magiſches Licht die Unrealität des Geſchehens und der handelnden Kräfte zum Grundgeſetz des neuen Theaters machen, zwingen ſie dieſes, die Unrealität auch als äſthetiſches Grundgeſetz des

theatraliſchen Kunſtſchaffens anzunehmen. Je ſtrenger es durchgeführt wird, um ſo reiner iſt der Zuſammenklang von Ziel und Mitteln, um ſo vollkommener die organiſche Einheit von Dargeſtelltem und Darſtellungsart. Die Entſtehung der Oper ergibt ſich aus dem Drange nach dieſer Einheit. Indem die Oper die Handlung in die Sphäre der Muſik hebt, fügt ſie der Einrichtung der abgegrenzten Bühne und des künſtlichen Lichtes ein drittes Element des Unrealen zu: Geſang und Inſtrumentalklang. Der Verſuchung, die äſthetiſche Grundbedingung des neuen Theaters zu mißachten und in die Realität überzugreifen, war bei der Oper bereits durch die Mitteilungsart des Singens vorgebeugt, Muſik als ſolche ſchließt die Vorſtellung der Wirklichkeit aus. Die Oper iſt die repräſentative Kunſtgattung des neuen Theaters, ſie erfüllt ſchon durch die Art ihrer Mittel alle Vorbedingungen des Unrealen. Der eigengeſetzliche Ausbau der muſikaliſchen Form, ihre jeder Wirklichkeit entgegengeſetzte Art des Handlungsablaufes und der Erſcheinungsgeſtaltung führt den Widerſpruch zur Realität bis in die äußerſte Konſequenz durch. Je ſelbſtändiger die Muſik dieſen Weg verfolgte, je kraftvoller ſie ihre Formen entwickelte, je ſtärker ſie alle Handlungskräfte mit klanglichem Leben lud, um ſo bedeutender mußte ſie als theatraliſche Kundgebung wirken. Die Oper Mozarts iſt das höchſte Kunſtwerk, das nicht nur in der Muſik, ſondern in der geſamten Bühnenkunſt der Neuzeit vorhanden und vorſtellbar iſt. Das Unreale wird bewußt unreal erfaßt, nicht die geringſte Bindung an die Wirklichkeit mehr iſt vorhanden. Aus dieſer vollkommenen Künſtlichkeit im Dienſte der Täuſchung, aus dieſer idealen Kongruenz von Zweck und Mitteln ergibt ſich das Ethos des Mozartſchen Werkes.

Wagner ſteht auf der Gegenſeite. Was tiefe Weisheit war: die Ausſcheidung jeglicher Realität im äußeren Vorgang, in der Geſtaltung der Erſcheinungen, ihren Handlungsbewegungen, der Art der verwendeten Mittel, empfindet er als Unvollkommenheit. Die Täuſchung zwar erkennt auch er als Grundbedingung der Bühnenwirkung. Aber er verſucht nicht, das Bewußtſein der Täuſchung im Stile des Kunſtwerkes aufrechtzuerhalten, er verſucht es vergeſſen zu machen. An Stelle der bewußten Unwirklichkeit ſoll die Vorſpiegelung eines Wirklichen treten. Der ſzeniſche Apparat wird auf eine bisher unerahnte Art in den Dienſt der Täuſchung geſtellt. Die Schiffe des Holländers und Dalands im Meeresſturm, das Tauchen der ſchwimmenden Rheintöchter auf dem Grunde des Stromes, die Flammen des Feuers um den Brünnhilde-Felſen, der Sturmesritt der

Walküren, die brennende Walhall, Gewitter und Regenbogen im „Rheingold" ſind Wiedergaben von Naturerſcheinungen, wie man ſie in ſolcher Anſchaulichkeit bisher nicht gekannt hatte. Soweit ſie zu Ausſtattungszwecken gefordert wurden, galten ſie als Zeichen geringwertiger Gattungen und im Kunſtwerk eher zu vermeiden als zu verlangen. Die große Oper hatte ſich ihrer als beſonderer Schaueffekte bedient, Wagner aber ſetzt ſie als organiſch ſtreng begründete Ausdrucksmittel ein. Wotans und Loges Fahrt durch den Rhein nach Nibelheim und zurück zur Götterwieſe, die Wandeldekorationen im „Parſifal" ſind weitere Erfindungen zur Glaubhaftmachung des Unglaubhaften. In allen ſzeniſchen Vorſchriften zielt Wagner auf abſolute Naturtreue, in Einzelheiten ſo unbedingt, daß man heut die naive Draſtik der Ausführung vermeidet, wie bei der Forderung deutlichen Pferdegetrappels im Beginn des letzten „Lohengrin"-Bildes.

Wagner erfaßt die Szene als Täuſchung, die als ſolche nicht erkannt, ſondern vergeſſen werden ſoll. Aus dieſer Grundeinſtellung ergibt ſich ſeine allmählich wachſende Polemik gegenüber der Oper, ergibt ſich die Neigung zum Drama, als der der Realität zugewandten Handlungsdarſtellung, ergibt ſich in der Mittelperiode ſeines Lebens die Verwerfung der geſchloſſenen Muſikform, die Ablehnung aller geſanglichen Sonderzwecke. Aus dieſer Einſtellung ergibt ſich ſchließlich als Grundlage ſeines geſamten Schaffens die Einſetzung des Erlebniſſes als Kern des Bühnengeſchehens, das Streben, den Ausdruck dieſes Erlebniſſes als Hauptwirkung der geſamten Handlung empfinden zu laſſen. Es folgt daraus ſeine Einſchätzung des Theaters nicht nur, wie bei Schiller, als moraliſcher, ſondern ſchlechthin als Kultanſtalt überhaupt, ſeine Anſehung der Kunſt – unter der er ſtets das von ihm gemeinte kultiſche Theaterwerk verſteht – als des Regenerationsmittels der Menſchheit, ſeine Bewertung aller menſchlichen Verhältniſſe und Erſcheinungen aus der zentralen Erfaſſung dieſes Kunſtbegriffes.

Nimmt man Wagners Kunſt in dieſer Auffaſſung, ſeine Werke als Dramen im Sinne der von ihm gemeinten ſeeliſchen Wahrhaftigkeit, die Geſtalten ſeiner Handlungen als Menſchenbildungen, die Bekenntniſſe der Dichtungen, die Lehren der Schriften als Bekenntniſſe und Lehren im unmittelbaren Sinne, ſo erſcheint dies alles als ungeheurer Selbſtbetrug. Er ruht auf dem fundamentalen Irrtum, daß eine bewußte Täuſchung jemals abſolute Wahrheit werden könne. Das neuzeitliche Theater iſt die bewußte Täuſchung. Je mehr es, wie bei Mozart, die

Bewußtheit der Täuſchung betont und ihr entſprechend ſich geſtaltet, um ſo mehr vermag es zur Wahrhaftigkeit der künſtleriſchen Mitteilung zu gelangen. Je mehr es, wie bei Wagner, alle Mittel der Täuſchung: Szene, Handlung, Erlebnis als Handlungskern zur vollkommenen Illuſionsfähigkeit ausbildet, den Glauben an die Täuſchung als kunſtethiſches Poſtulat aufſtellt, umſomehr verfällt es ſelbſt dem Grundgeſetz der Täuſchung: der Unwahrhaftigkeit.

In der Verkennung der naturbedingten Unwahrhaftigkeit des Theaters lag der theoretiſche Irrtum Wagners. In der gleichen Verkennung wurzelt der Streit, den ſeine Erſcheinung auslöſte, indem die Täuſchung von Anhängern im Sinne ſeiner eigenen Interpretation als wahr genommen, von Gegnern im gleichen Sinne als unwahr abgelehnt wurde. Es beſteht kein Grund zu dieſem Streit, wenn man von der begrifflichen Interpretation der Perſönlichkeit und des Werkes abſieht und an ihre Stelle die phantaſiemäßige ſetzt. Dann erſcheint Wagner als das größte theatraliſche Genie der neuzeitlichen Bühne und ſein theoretiſcher Irrtum als unerläßliche Vorausſetzung ſeines praktiſchen Schaffens. Mußte er ſein eigenes Leben in die Wagſchale werfen, um zu ſeiner Kunſt gelangen zu können, mußte er den Glauben an eine abſolute Wahrhaftigkeit ſeines Schaffens hegen und fordern, wo doch nur Illuſionstrug im Dienſte der theatraliſchen Täuſchung vorlag, wurden dadurch alle Ekſtaſen ſeines Lebens nur zum Mittel, Theater zu ſpielen, ſo war eben dieſes der Weg, dem Theater wieder eine neue Kunſt großen Stiles zu gewinnen. Auch in Mozarts „Figaro", „Don Juan", „Così fan tutte", „Zauberflöte" ſpielen Erlebnisregungen vernehmbar hinein. Aber ſie bleiben im Bereich des Zufälligen, Anekdotenhaften und werden, auch wo ſie deutlich hervortreten, niemals zum Zweck der künſtleriſchen Geſtaltung. Mozart kam durch die Muſik zum Theater, Wagner kam durch das Theater zur Muſik. Was Mozart von vornherein bewußt als Täuſchung der formalen Erſcheinung empfand: das Spiel der theatraliſchen Anſchauung, mußte Wagner als Wahrheit erſcheinen, damit er ſein primäres ſzeniſches Spieltalent muſikaliſch füllen konnte. Durch dieſe Hinneigung aber zur Muſik, die er als Kunſt der reinen Gefühlsſprache, der ſtärkſten Täuſchungskraft faßt, beweiſt Wagner die unreale Bedingtheit ſeines Schaffens, ſeine Sendung nicht zum Ethiker, nicht zum Regenerator, ſondern zum Theatraliker, dem die Wahrhaftigkeitsillusion als ſchöpferiſche Spürkraft gegeben iſt, damit er zur Täuſchung des Spieles gelange.

Weil Wagner das Theater will, bedarf er des Mittels der Täuſchung, weil er der Täuſchung bedarf, braucht er die Muſik braucht, muß er die Ausdrucksſpannung gewinnen, und weil die Gewinnung des Ausdruckes das Erlebnis fordert, ſetzt er, vom Dämon des Schaffenstriebes gezwungen, ſein Leben ein. Das iſt die Kette, die Bedeutung ihrer Glieder ergibt ſich aus ihrem Verhältnis zueinander und ihrer Wirkung auf das ſchöpferiſche Endziel. Ausdruck an ſich iſt Krampf der Erlebniserregung. Um ſich mitzuteilen, bedarf er der Löſung. Dieſe Löſung gibt die Muſik. Wagners durch theatraliſche Emotion erregter Ausdruckskrampf löſt ſich in Muſik, nur als ſolche Löſerin kommt Muſik für ihn überhaupt in Betracht. Muſik löſt auf, ſie erlöſt. Das iſt das formal-organiſche Grundgeſchehen des Wagnerſchen Theaters. Die Erlöſungsidee, das geſamte Schaffen Wagners von den „Feen" bis zum „Parſifal" durchdringend und beherrſchend, gehört nicht zu den affekthaften Bewegungskräften des Geſchehens, wie ſie ſich in Sehnſucht, Wille, Glaube, Liebe als Erlebnisreizen darſtellen. Die Erlöſungsidee als tragende Kraft des ganzen Werkes iſt nicht auf pſychologiſchem Wege gefunden. Sie ergibt ſich, unabhängig vom Stoff im engeren Sinne, aus der Phyſiologie des Schaffensvorganges ſelbſt. Sie iſt eine Funktionsidee. In ihrer Urform bedeutet ſie nichts anderes als Auflöſung der pſychiſchen Ausdrucksſpannung in tönende Klangbewegung.

Aus dieſer funktionellen Bedeutung des Klanglichen als der Löſungskraft ergibt ſich Wagners geſamte Muſikauffaſſung und -geſtaltung. Es ergibt ſich daraus zunächſt die organiſche Unſelbſtändigkeit ſeiner Muſik. Sie beruht nicht mehr auf Zuſammenfaſſung dynamiſcher, rhythmiſcher, melodiſcher Bewegungen, die ſich zur Form geſtalten. Sie ſteht im Dienſte eines Umleitungsprozeſſes: durch löſende Entſpannung eines gefühlhaft bedingten Ausdruckswillens dieſen vernehmbar zu machen, ihn zur Darſtellung zu bringen, die Illuſion des Ausdruckserlebniſſes zu wecken. Illuſionserzeugung iſt Ziel dieſer Muſik. Wie der Ausdruck, wie die Szene, ſo ſteht auch die Muſik als Mittel des Wagnerſchen Theaters unter dem Geſtaltungsgebot der Illuſion. Dieſer illuſioniſtiſche Grundzug der Muſik Wagners bedingt ihr Ausſtrömen nach zwei verſchiedenen Richtungen: in das artikulierte Wort und in den reinen Klang.

Wagner ſchreibt ſeine Texte ſelbſt. Es iſt ein geſchichtlich merkwürdiger Fall, um ſo merkwürdiger, als Wagner nicht durch ungünſtige Erfahrungen

mit fremden Librettiſten aus äußerer Not zu einem Behelfsverfahren gedrängt wird, ſondern vom erſten Schaffensverſuch an dieſen Weg als für ihn natürlich einſchlägt. Das Erſtaunliche der ſcheinbaren Doppelbegabung, die ſtarke Wirkung der Handlungen, die Kritik andererſeits, die an Wagners Texten vom literariſchen Standpunkte aus geübt wurde hat zur Erörterung der Frage geführt, ob Wagner überhaupt ein Dichter ſei. Von zünftiger Seite aus iſt die Frage zumeiſt verneint worden. Man hätte ebenſo fragen können, ob Wagner ein Muſiker ſei, und hätte auch hier mit gleichem Recht ablehnend antworten können. Beide Fragen ſind gegenſtandslos, weil weder Dichtung noch Muſik ſelbſtändig in Erſcheinung treten. Beide ſind nur Mittel im Dienſte des Theaters. Wort und Gedanke ſind ſtets dem Klange verbunden, nur im Zuſammenhang mit ihm zu erfaſſen. Man kann daher den ſprachlichen Teil des Wagnerſchen Schaffens weder mit der Literaturdichtung in Vergleich ſtellen, noch mit den Libretti der älteren Oper. Dieſe waren ſzeniſche Anregungen für eine in ſich ſelbſtändige Muſik. Die textliche Faſſung bei Wagner dagegen iſt nur Teilvorgang des muſikaliſchen Löſungsprozeſſes. Die begriffsmäßige Bedeutung des Wortes, der vernunftmäßige Inhalt des Gedankens, der poetiſche Selbſtzweck ſprachlicher Behandlung tritt zurück. Wort iſt lautmäßige Fixierung des Ausdruckes im nämlichen Sinne wie Klang tonliche Fixierung des Ausdruckes iſt. Lautmäßiges Wort und tonlicher Klang aber beruhen beide auf dem Verlangen nach illuſioniſtiſcher Wirkung der Muſik. Nur indem Wagner Laut und Ton als aus gleicher Quelle ſtammend anſah, indem er nicht als Dichter ſprachliche Formen, nicht als Muſiker klangliche Formen, ſondern als Theatraliker worttonliche Formen ſchuf, war es möglich, jene Illuſion zu erzeugen, die, indem ſie die Spannung des Schaffenden löſte, ſie dem Aufnehmenden veranſchaulichte. Das allein war Muſik in ſeinem Sinne: Illuſionsweckerin als Funktion des Theaters. Wie er aus dieſer Grundauffaſſung alle Erſcheinungen der muſikaliſchen Produktion beurteilt, ſo geſtaltet er auch ſeine Mittel im einzelnen.

Man kann die von Theorie und Abſichtlichkeit unabhängige Naturgeſetzlichkeit des Wagnerſchen Schaffens am beſten erkennen aus der Sicherheit des Inſtinktes, mit der der junge Wagner vom erſten Augenblick einer Schaffensregung an ſeinen eigenen Weg nimmt. Wagner erſchaut zuerſt das Theater, der unreife Knabe begnügt ſich mit dem ſzeniſchen Bilde. Vom Bild aus gelangt er zum Wort als nächſtgelegenem

Bewegungsmittel, vom Wort aus zum Klang. Daß alles aus einer Quelle fließen muß, ſteht für ihn von vornherein außer Zweifel, nur eines lernt er erſt allmählich erkennen: die wurzelhafte Zuſammengehörigkeit von Wortlaut und Tonlaut. Die Texte der Frühwerke bis zum „Lohengrin" ſind noch konzipiert aus der Vorſtellung des Opernlibrettos. Sie beruhen auf dem Entwurf eines Szenariums, aus dem ſich beſtimmte Situationsvorſtellungen, aus dieſen wieder die handelnden Einzelkräfte herauslöſen. Der Notwendigkeit dieſer Produktionsart iſt ſich Wagner noch nicht bewußt. Er erſcheint ſich als Librettiſt, der das Textbuch für den eigenen Gebrauch ſchreibt, weil er ſelbſt auf die beſtpaſſenden Gedanken hierfür kommt und kein anderer ihm die Arbeit ähnlich zu Danke zu machen weiß. Er betrachtet ſeine Fähigkeit, ſowohl Text als Muſik zu ſchreiben, als angenehme Doppelbegabung, die es ihm ermöglicht, anderen, minder praktiſch veranlagten Muſikern gelegentlich ein von ihm verfaßtes Libretto zur Kompoſition anzutragen. Nur einer, der Jugendfreund Johann Kittl, machte mit der „Hohen Braut" wirklich Gebrauch von dieſem Vorſchlag. Die übrigen erkannten bald, daß ein Wagnerſches Libretto etwas anderes ſei als eines von Metaſtaſio oder da Ponte. Während zu den Textvorlagen der alten italieniſchen Librettiſten Komponiſten in beliebiger Anzahl Muſik ſchreiben konnten, weil die gegebenen Anregungen lediglich formaler Art waren, konnte das Wagnerſche Textbuch nur dem von wahrhaftem Nutzen ſein, der auch Wagnerſche Muſik dazu zu ſchreiben wußte, weil es bereits aus der Vorwegnahme des muſikaliſchen Ausdrucks konzipiert war.

Dieſe Eigentümlichkeit kommt Wagner erſt allmählich zum Bewußtſein, als er durch den Widerſtand gegen ſeine Werke und die Schickſalswendung ſeines Daſeins zum Nachdenken über das Weſen ſeines Schaffens gedrängt wird. Wie er den Ausdruck überhaupt als Ziel der theatraliſchen Kunſt, Sprechdrama und Muſik nur als Mittel zur Erreichung dieſes Zieles erkennt, ſo findet er auch bald, daß ein ſelbſtändiger Text als ſolcher nicht denkbar ſei, daß vielmehr Wort- und Tonlaut nur verſchiedenartig erſcheinende Klangäußerungen, beide alſo muſikaliſchen Urſprunges ſeien. Nun erſt begreift Wagner rückblickend die ihm bisher unbewußte Einheitlichkeit ſeiner ſcheinbaren Doppelbegabung, die, zur muſikaliſchen Anſchaulichkeit drängend, dem Klang die Veranſchaulichungsbrücke des Wortes baut.

Die Erkenntnis dieſes Zuſammenhanges geht parallel der allgemeinen Erkenntnis der Ausdrucksbedeutung ſeines Schaffens, der dadurch not-

wendig werdenden Abwendung von der nach Gesetzen anderer Art geformten Oper. Daß er diese Gesetze als solche für Verirrungen hielt, war ein objektives Fehlurteil, dessen er zur Selbstrechtfertigung bedurfte. Dieses objektive Fehlurteil beeinträchtigt nicht die subjektive Richtigkeit der Erkenntnis. Sie hält nicht bei der allgemeinen ästhetischen Betrachtung, sie greift über in die Einzelfragen der organischen Gestaltung des Kunstwerkes. Als wichtigste dieser Fragen muß das Verhältnis von Wort und Ton neu erkannt werden. Daß erst beide vereint das ergeben, was Wagner als Musik auffaßt, findet er durch seine eigene Entwicklung bestätigt. Darum erscheint ihm Beethoven so verehrungswürdig und als Prophet der wahren, einigen Kunst, weil er im Finale der neunten Sinfonie auf dem Gipfel der Instrumentalmusik aus höchster Not der Ausdrucksgebung zum Worte greift. Hier findet Wagner den Parallelvorgang zum eigenen Schaffen: das Wort, das nicht, wie beim Opernlibretto, der Musik als gegebenes Maß vorgezeichnet wird, sondern das als letzte Verdeutlichung des musikalischen Ausdrucks aus dem Ton hervorspringt. Die Lösungsidee wirkt organisch weiter: Musik hatte die Ausdrucksspannung gelöst, innerhalb der Musik löst das Wort den Ton aus klanglicher Begrifflosigkeit zu verdeutlichender Begrifflichkeit des Gefühls.

Das Wort wächst aus dem Ton. Es ist musikalischen Ursprunges gleich ihm, in der Reihenfolge der Veranschaulichungsmittel die unmittelbare Deutung der klanglichen Illusion. Indem der Schaffende das Wort, die Dichtung niederschreibt, gibt er damit die erste musikalische Skizze, ähnlich wie der Sinfoniekomponist durch ein- oder zweizeilige Linie den Grundriß der Partitur schafft. Im Lauf der Worte liegt eingeschlossen die große Melodie des Werkes, deren nach außen deutlichst erkennbare Linie die Wortfolge darstellt. Es ist also nötig, diese Wortfolge aus musikalischer, nicht aus sprachlicher Gesetzlichkeit zu formen, damit Wortlaut und Tonlaut sich innerlich verbinden können. So gelangt Wagner zu einer neuen Art der Sprachbehandlung aus dem Verdeutlichungsdrang der Musik. Der Reim, die Versdiktion der poetischen Sprache werden als unmusikhaft verworfen. Im Nibelungenring, der am stärksten die Spuren theoretisch konsequenter Doktrin aufweist, formt Wagner die Sprache alliterierend, weil er so Wort und Ton am innigsten verschmelzen zu können glaubt. Im „Tristan" wird diese Art der Sprachformung als Prinzip beiseite gedrängt, die Worte quellen rein gefühlsmäßig, ohne Rücksicht auf gedankliche Logik, eruptiv herausgeschleudert in ausdrucksmäßiger

Hochſpannung, abſolute Melodik des Geſanges, in den Laut des Begriffes gefaßt. In den „Meiſterſingern" iſt die Gegenwirkung: ein plötzliches Zuſammenziehen der überſchwänglich ausgreifenden Gefühlswelle, plaſtiſche Gedrängtheit, die wie im „Triſtan" über die Theoretik der „Ring"-Dichtung hinweg wieder zum Reime greift. Er wird als Mittel der Sprachſchärfung, als Steigerung der Realitätswirkung für die Verdeutlichung des Akzentes erkannt, im Gegenſatz zu der zerfließenden „Triſtan"-Sprache. Im zweiten Teil des „Siegfried" wie in der „Götterdämmerung" ergeben ſich bei der Ausführung manche Abweichungen von dem früheren Text, im „Parſifal" ſind alle gewonnenen Erkenntniſſe zuſammengefaßt: Stabreim, Lautreim, gebundener Vers in „Meiſterſinger-", metriſch freier Vers in „Triſtan"-Art werden wechſelnd verwendet, wie es der jeweilige Ausdruckszweck vorſchreibt. Die Bedeutung des Wortlautes aber als der organiſchen Ergänzung des Tonlautes, die Erkenntnis ihrer Zuſammengehörigkeit als Muſik bleibt beſtehen. Wie ſie in den Anfangswerken, konventionell gebunden noch, entſprechend dem damaligen Ausdrückswillen, aber doch inſtinktiv ſicher erfaßt wurde, ſo wächſt ſie mit dem ſich weitenden Ausdrucksverlangen als das nach außen gewendete Anſchauungsbild der Muſik.

Der Wortlaut iſt die Melodie Wagners. Dies gilt nicht im übertragenen, es gilt im realen Sinne. Als Melodie erkennt Wagner nicht mehr den periodiſierten Bewegungsablauf rhythmiſch dynamiſch gegliederter Tonfolgen, wie er ſich in der Melodik Mozarts darſtellt, nicht mehr die aus Geſangsinſtinkt geſchaffene Wohllautslinie der italieniſchen Melodik, nicht die aus dem Pathos der ſprachlichen Affekte gewonnene deklamatoriſche Phraſe der großen Oper. Elemente dieſer verſchiedenen Melodietypen gehen auch in die ſeinige über, treten je nach der augenblicklich gegebenen Beziehung hervor, ohne über die epiſodiſche Bedeutung hinaus ſtilbeſtimmende Kraft zu gewinnen. Melodie iſt für Wagner die gefühlsmäßige Anſchaulichkeitslinie der Muſik. An der Grenze des Gefühlsmäßigen und Begriffsmäßigen, wo Wort und Ton zuſammengewachſen ſind, erſcheint die Melodie. Sie iſt der Höhepunkt der Muſik. Dieſer Höhepunkt liegt da, wo der triebhaft andrängende Ausdruckswille Geſtalt gewinnt, wo er die letzte Stufe der Verdeutlichung erklimmt, wo der unartikulierte Laut ſich in den artikulierten löſt: wo Tonklang zum Wortklang wird.

Die Musikempfindung der gesamten Romantik ist visuell bedingt. Zwischen Berlioz und Brahms ist kein anderer Unterschied als der subjektive der Individualitäten. Er äußert sich darin, daß jener einen Schauerroman darstellt, wo dieser an zarteste Seelengeheimnisse rührt, für die ein äußeres Handlungsbild zu grob und schwer wäre. Das ist Verschiedenheit der Persönlichkeiten, nicht Verschiedenheit der Kunstanschauungen. Beide stellen dar, ein Geschehnis liegt vor, Musik ist Mittel im Dienste einer Ausdrucksvision. Ob diese in körperhaft anschaulichen Vorgängen oder in sphärischen Regionen spielt, ist im Grundsätzlichen unwichtig. Wesentlich ist nur, daß zwischen Schöpfer und Klang stets ein drittes steht und daß eben dieses dritte: der Ausdruckswille, die Gestaltung des Klanges bestimmt. Musik wird Bild, wird Illusion, nur die Objekte sind den Schöpfernaturen nach ungleich. Wagners Gesamtkunstwerk beruht auf der Vorstellung, daß das Theater die höchstmögliche Art der Verdeutlichung gewähre. Musik ist Helferin dieser Verdeutlichung. Der Gesamtkomplex des Klangorganismus wird geformt nach dem Gebot des Veranschaulichungswillens. Melodie ist äußerste Klangkonzentration, also muß sie auch äußerste Ausdruckskonzentration sein. Sie muß Wort werden, das dann weiter wächst zur Gebärde. Soll diese Wortmelodie aber wahrhaft veranschaulichende Kraft üben, so muß ihr ein tonlicher Klangorganismus entsprechen, der ihr Herauswachsen wirklich sinnfällig, es als notwendig, als letzte, unausweichbare Folge tonlichen Geschehens begreiflich macht. Die bisherige Auffassung der musikalischen Formen als in sich selbst begründeter Organismen reicht hierfür nicht aus. Eine aus ganz anderen Grundgesetzen erschaute, von ganz anderen Bewegungsimpulsen erfüllte Welt des tonlichen Klanges muß geschaffen werden. Sie muß der Anschaulichkeit der sichtbaren Welt gleichen, sie muß visuell erfaßt sein, die sie treibenden Kräfte müssen beziehungsmäßig den Triebkräften des Sichtbaren entsprechen, auf deren Verdeutlichung sie hinstreben. Die Wortmelodie als letzte Steigerung musikalischer Kraft, als anschauliche Gestalt, muß sich in dem sie erzeugenden Klangorganismus bewegen können wie in einem Raum, den sie nach Breite, Höhe und Tiefe abschreiten und umgrenzen kann. Es bildet sich die Vorstellung eines magischen Tonraumes. Musik als Formkomplex wird zum Illusionsgebilde gegenständlicher Schaubarkeit, aus dimensionalen Vorstellungen erfaßt. Das Gestaltungsmittel, das diese räumliche Vorstellbarkeit klangorganisch ermöglicht, ist die Harmonie.

Wagners Melodik iſt Geſtaltempfindung, ſeine Harmonik iſt Raumempfindung. In der Bewußtmachung beider an ſich neuartiger muſikaliſcher Empfindungsarten beruht Wagners ſchöpferiſche Bedeutung als Muſiker, ſoweit man dieſe als etwas Beſonderes aus dem Geſamtbilde ſeiner Kunſt herauslöſen kann. Es fällt nicht ſchwer, bei analytiſcher Einzelbetrachtung von Wagners melodiſchem Stil den Zuſammenhang mit ſeiner Zeit, Anklänge, Abhängigkeiten feſtzuſtellen. Die Parallelen zu Weber, Marſchner, namentlich aber zu Mendelsſohn ſind bis hinauf zur Kompoſition des Ringes auffallend. Sie zeigen, daß Wagner als Muſiker innerhalb ſeiner Zeit ſteht und mehr Beziehungen zu ihr hat, als vielfach angenommen wird. Eben dieſe äußeren Beziehungen laſſen den Unterſchied umſo ſchärfer hervortreten. Er wird zuerſt als Mangel an Technik empfunden. Wenn Schumann im „Tannhäuſer" die vierſtimmige Choralgeſchicklichkeit, das Fließende des harmoniſchen Satzes vermißt und das Nicht-Gekonnte tadelt, ſo hat dieſer Einſpruch vom Standpunkte des ſpeziellen Muſikers aus ſachliche Berechtigung. Gekonnt in dieſem Sinne iſt vieles nicht bei Wagner, aber nicht aus irgendeinem Mangel, ſondern weil ſolche Art des Könnens mit ſeiner Künſtlerſchaft nichts zu tun hat. Melodik und Harmonik als muſikaliſche Selbſtzwecke konnte es für Wagner ebenſowenig geben, wie eine Form der Muſikoper oder des Literaturdramas. Für ihn ſind Melodik und Harmonik nur Mittel im Dienſte der Veranſchaulichung, dieſen Dienſt hätten ſie bei Anwendung des von den Muſikern geforderten Zunftkönnens niemals ausreichend zu leiſten vermocht. Die Technik, deren er bedurfte und die er ſich ſchuf, beruhte auf Grundgeſetzen anderer Art, als jene Muſiker ſie kannten oder auch nur ahnten. Im gleichen Maße wie dieſe Technik ſich vervollkommnete, wuchs ihre Suggeſtionskraft, wandelte ſich das Aufnahmevermögen der Hörenden zur Erkenntnis und Entgegennahme jener melodiſchen Geſtalt- und harmoniſchen Raumempfindung, aus der ein neuer Zauber der Muſik ſich offenbarte: ihre illuſioniſtiſche Veranſchaulichungskraft.

Die Entwicklung des harmoniſchen Empfindens bei Wagner durchläuft die gleichen Stadien wie die Entwicklung ſeiner Erlebniskraft und ſeiner ſprachmelodiſchen Geſtaltung. Der Raum, deſſen Illuſion die Harmonik ſchafft, iſt nicht Illuſtration des ſichtbaren Bühnenraumes. Es fehlt bei Wagner gewiß nicht an illuſtrativen Zügen: Wellenfiguren vom „Holländer" bis zum „Rheingold", die Waberlohe, der Regenbogen,

das Waldweben und zahlloſe Einzelheiten der Muſik geben unverkennbar muſikaliſch ausmalende Hinweiſe auf entſprechende ſzeniſche Bilder und Vorgänge. Solche Züge ſind nicht zu überſehen, ſie deuten die Übergänge an, wo der Illuſionstrieb ſich tonmaleriſcher Mittel bedient oder wo das zu Veranſchaulichende zu wenig pſychiſchen Eigenwert beſitzt, zu ſehr Bildvorgang als ſolcher iſt, um eine andere als die rein illuſtrative Ausdrucksfaſſung zu ermöglichen. Aber gegenüber dem Ganzen des Wagnerſchen Muſikorganismus bleiben dieſe Züge Epiſoden. An ihnen enthüllt ſich ebenſowenig die innere Geſetzlichkeit der harmoniſchen Formbildung, wie die der melodiſchen Geſtaltung an einzelnen der Gebärde entnommenen Wendungen der geſanglichen Sprachbehandlung. Die Raumvorſtellung, die Wagners Harmonik zugrunde liegt und ſeiner Melodik als Bewegungsſphäre dient, iſt der Gefühlsraum ſeiner Geſtalten. Es iſt der Weltteil des Ausdruckes, dem die jeweilige Schöpfung entſtammt, und deſſen Umfang nach Tiefe, Höhe, Weite der Bewegungsfläche, deſſen ſphäriſche Beſchaffenheit nach Dichtigkeit und Wärme der Bewegungsenergien, deſſen geſamte organiſche Bedingtheit als Wurzelboden der melodiſchen Erſcheinungen ſie im Ausdruck der Harmonik erfaßt.

Die illuſioniſtiſche Bedeutungshaftigkeit der Harmonik war ſchon von den Frühromantikern erkannt worden, in ihrer Entwicklung lag die Hauptaufgabe der Romantik gegenüber der primär melodiſch empfindenden Klaſſik. Harmonik, klangphyſiologiſch auf dem Ausbau der räumlich akuſtiſchen Tiefenvorſtellung beruhend, iſt vergleichbar der Perſpektive der Zeichnung. Gleich dieſer iſt ſie gegründet auf Erfaſſung nicht der Einzelobjekte, ſondern ihrer Beziehungen zueinander. So iſt Harmonik Geſtaltwerden der Tonbeziehungen. Aus der Empfindung der Töne nicht als Einzelklänge ſondern nach ihren gegenſeitigen Beziehungswerten formt ſich das Ausdrucksmittel, das der aufbauenden Raumempfindung entſpricht. Die vier Einleitungsakkorde der „Sommernachtstraum"-Ouvertüre geben die klangliche Raumvorſtellung der Elfenwelt, in der das folgende Bewegungsſpiel ſich entfaltet. Die acht Einleitungstakte der „Euryanthe"-Ouvertüre, nur von Tonika zur Dominantharmonie und von dieſer wieder zur Tonika wechſelnd, vom Triolenrhythmus durchpulſt, geben den Ausblick auf die enthuſiaſtiſch bewegte Ritterwelt. In beiden und vielen ähnlichen anderen Fällen iſt das Melodiſche nur äußere Bindung, Oberflächenſpiegelung. Das Schwergewicht des Ausdruckes ruht in der

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

Aufſchließung der räumlichen Bewegungsſphäre des Werkes durch die führende harmoniſche Kraft. Was Wagner in ſeiner Auffaſſung und Deutung der Harmonik von ſeinen Vorgängern unterſcheidet, iſt nur die bewußte Folgerichtigkeit und Beharrlichkeit, mit der er dieſe Auffaſſung dem Illuſionswillen des Theaters dienſtbar macht und dadurch zu immer höherer Steigerung der harmoniſchen Ausdrucksilluſion gelangt.

Wie die muſikaliſche Geſtaltempfindung der Sprachmelodik Wagner eingeboren iſt, ſo iſt die gefühlsmäßige Raumempfindung der Harmonik von Beginn an vorhanden. Wechſel und Fortſchritt vollziehen ſich im gleichen Maße, wie die Raumanſchauung der Phantaſie ſich weitet, tiefer, plaſtiſcher, in ſich mannigfaltiger oder auch mit klarer Einſeitigkeit abgegrenzt wird. Ouvertüren und Vorſpiele als Vorbereiter der Handlung laſſen dieſe Bedeutung der Harmonik beſonders deutlich hervortreten, da ſie in wenigen Takten die Welt des Ganzen aufſchließen müſſen. Die Vorſtellungswelt der „Feen" iſt noch nicht gegenſtändlich geſehen, ſie iſt vorzugsweiſe lyriſche Stimmungswelt. Doch ſchon hier geben die vom E-dur-Akkord in Dominantfolge von H, Fis, Cis nach Gis wechſelnden, plötzlich nach E zurückfallenden Halbtaktharmonien der Einleitung – der Idee nach an Mendelsſohns „Sommernachtstraum" erinnernd – die Kennzeichnung jener Sphäre der phantaſtiſchen Verwandlungen, des Zauberhaften, aus der die Erſcheinungen und Kräfte des Werkes aufſteigen. Dieſer harmoniſch erfaßten Stimmungswelt gegenüber zeigt die Ouvertüre des „Liebesverbotes", an Hérolds „Zampa" mahnend, die draſtiſch betonte Abwendung zur homophonen Geſangs-Melodik. Die Harmonik bleibt auf ſkizzenhafte Untermalung der thematiſchen Kontraſte beſchränkt und gibt eine Finallöſung in turbulente Fanfarenmuſik. „Rienzi", mit dem gebieteriſch hallenden A des Trompetenrufes beginnend, der, dynamiſch zart an- und abſchwellend, aus Höhe und Tiefe nachklingt, gibt durch die unausgefüllte Auseinanderlegung der harmoniſchen Klangregiſter die ſpannende Andeutung der äußeren Kontraſte, auf deren Miſchung die Bewegung der großen Schauoper gerichtet iſt. Gegenſtändlichkeit, Raum, Bewegungstiefe ſind nicht vorhanden, nur Kuliſſe und Affekt herrſchen. Alles Harmoniſche iſt rein flächig, ohne Vorſtellung einer Perſpektivwirkung geſehen, und ſelbſt die Fläche erſcheint nur durch konventionelle, freilich effektvolle Gliederung der Striche belebt.

Nun aber braust zum erstenmal tiefere Bewegung auf: das stürmende Holländermeer. Es gibt zunächst der Phantasie illustrative Anregungen, darüber hinaus aber trägt es in sich den inneren Bewegungsimpuls der Handlung und der Handelnden. Aus der akkordisch zerlegten Sturmesharmonie gestaltet sich das Holländerthema, das in der D-dur-Apotheose des Schlusses verklärende Lösung findet. Hier ist schon mehr als nur die Stimmungssphäre der „Feen" oder die bildhafte Affektfläche des „Rienzi". Die leidenschaftliche D-moll-Bewegung des Meerestreibens umschreibt den klanglichen Handlungsraum und wird in den akkordisch entwickelten Themen des Holländers und der Senta psychologisch aufgelockert. „Tannhäuser" führt diese Linie weiter. E-dur gibt den Grundklang, zwei Kontraste stehen einander gegenüber: der in anfangs einfach diatonischen, dann chromatisch sich lösenden Tonfolgen schreitende Choral, das zittrige Geglitzer des Venusberges. Beide werden zu visuellen Vorstellungen entwickelt, der Choral durch allmähliches Näherkommen und Sichentfernen, der Venuszauber durch phantastisches Haschen und Fliehen der Erscheinungen. Aus dieser Vorstellung der Vor- und Rückwärtsbewegung der Handlungskontraste ergibt sich der Aufbau der Ouvertüre. Die Harmonie ist Objekt, an dessen verschiedenartiger Behandlung sich die Gegensätze darstellen. Die Gewinnung der Raumtiefe, die Veranschaulichung der Vor- und Rückwärtsbewegung wird aber weniger durch das harmonieeigene Mittel der Modulation bewirkt als durch dynamisch rhythmische Kontrastierung. Verschiedenheit in der dynamischen und klanglichen Schattierung des harmonischen Komplexes gibt die perspektivischen Verkürzungen der Gefühlssphäre, innerhalb deren sich die handelnden Melodie-Gestalten bewegen.

Im „Lohengrin" kommt diese Linie zum Abschluß. Auch die harmonische Welt des „Lohengrin" entwickelt sich klangdynamisch, nur herrscht ein anderes Richtungsgefühl vor. Ist beim „Tannhäuser" die Idee des Wechsels von Ferne und Nähe bestimmend, so wird die „Lohengrin"-Partitur beherrscht von der Vorstellung des Senkens und Hebens. A-dur als Harmonie der Gralsvision, a-moll als Harmonie des Frageverbotes bezeichnen die Grenzen. Der Ausbau wird wieder durch klanginstrumentale und dynamische Mittel gewonnen. Das Vorspiel läßt die Harmonie sich von der Höhe zur Tiefe senken, dann wieder von der Tiefe zur Höhe steigen. In diesem Senken und Steigen liegt die Gefühlshandlung des „Lohengrin" eingeschlossen, wie die des „Tannhäuser" im Vor- und Rück-

wärtsſchreiten, wie die des „Holländers" in der leidenſchaftlichen Bewegung der Harmonik. Immer zeigt ſich als Grundidee das Streben nach Gewinnung einer klanglichen Raumvorſtellung aus einem grundlegenden klanglichen Bewegungsimpuls. Er beſtimmt zunächſt die Erſcheinungen der Harmonie und formt ſich dann weiter zu Geſtalten, in deren Sprachmelodik er zur letzten Verdeutlichung gelangt. Aus dem Streben nach Veranſchaulichung dieſes muſikaliſchen Bewegungsimpulſes geſtaltet ſich die Ouvertüre. Sie iſt wie bei Weber und Mendelsſohn programmatiſch nicht im Sinne der Handlungs- ſondern der Ausdrucksbegebenheit. Im „Holländer" wird das Vorbild der Weberſchen Ouvertüre erreicht, im „Tannhäuſer" überſteigert, im „Lohengrin" iſt es bereits vergeſſen. Immer bildet die Harmonie das Mittel zur Gewinnung der muſikaliſchen Raumilluſion. Der melodiſche Kontur, im „Holländer" noch eigenkräftig geſchnitten, im „Tannhäuſer" bereits der Harmonik tief eingewoben, blaßt im „Lohengrin", dem reifſten Werk, zum zarten Faden ab. Er bindet die Harmonien und iſt nur als ſolche Bindung vorhanden, nur Blüte, keine Wurzel mehr.

Bis hierher erſcheint die Harmonie als in ſich geſchloſſener Komplex, der tonlich und dynamiſch auf- und ab-, vorwärts- und zurückbewegt, rhythmiſch verfeſtigt und gelöſt wird, dabei aber in ſich ſelbſt nur verhältnismäßig geringfügige Änderungen erfährt. Mit der gewaltigen Erweiterung der Erlebniswelt, mit der Umformung des ſprachmelodiſchen Empfindens, das jetzt vor ſich geht, tritt auch auf dieſem Gebiete eine tiefwirkende Änderung ein. Der Harmoniekomplex wird nicht mehr als Totalität genommen. Er wird in ſeine Beſtandteile, in ſeine Innenbeziehungen zerlegt. Wie bisher die Harmonien über- und voreinander geſchichtet wurden, ſo jetzt die akkordiſchen Einzeltöne. Die Modulation als Kraft der Aufſprengung des magiſchen Harmonieraumes wird zum ſelbſtändigen Ausdrucksmittel. Das Übereinander von Grundton, Terz und Quint wird in ſeiner räumlich illuſioniſtiſchen Bedeutung erfaßt und jeder dieſer Töne trägt die Möglichkeit unzählbarer neuer Beziehungsbildungen in ſich.

Das „Rheingold"-Vorſpiel rauſcht auf.

Es iſt in der neuartigen Identität muſikorganiſcher Tonbeziehungen und illuſioniſtiſcher Vorſtellungen bei gleichzeitiger äußerſter Einfachheit der Mittel eine der kühnſten Eingebungen Wagners. Es geſchieht nichts

anderes, als der Aufbau des Es-dur-Akkordes vom tiefſten Grundton aus zur Höhe. Dynamik als Hilfe iſt ausgeſchaltet. Nur die intervallhaft geſtuften Inſtrumentaltöne finden ſich allmählich ein, als emporſteigende Stimmen empfunden. Der Hörer ſieht durch den Klang die Entſtehung des Raumes, den Aufbau der Welt von der Tiefe zur Höhe in primitiver Reinheit und Geradheit. In dieſen nun völlig mit Klangkraft gefüllten Raum hinein tönt die ſingende Stimme als letzte Belebung urweltlichen Seins.

Die raumgeſtaltende Deutbarkeit der Harmonik, der Höhen- und Tiefenbeziehungen ihrer Einzeltöne iſt erkannt und mit dem Beginn der neuen Schaffenszeit in einem faſt bekenntnismäßigen Beiſpiel gezeigt. Die Anſchaulichkeit namentlich der Naturbilder des Nibelungenringes ergibt ſich zum großen Teil aus der Illuſionskraft dieſer viſuell geſtaltenden Harmonik, wie ſie „Rheingold", „Walküre", den „jungen Siegfried" beherrſcht. Der „Ring", dieſes theoretiſche Weltenſtück, als ſolches unvollendet geblieben, beruht als individuelles Temperamentserlebnis auf dem erwachenden Kraftgefühl der Siegfriedsnatur und dem Bewußtwerden des Willens. Er beruht in ſeiner ſprachmelodiſchen Formung auf der erwachenden Erkenntnis der Wort-Ton-Einheit als Quell der Melodik. Er beruht in ſeiner ſtiliſtiſchen Ausführung auf der durch großartige Natureindrücke gewonnenen bildhaften Klanganſchauung. Sie öffnet der Harmonik die bisher nur ahnungshaft erkannte Bahn und führt zur Erkenntnis ihrer klangphyſiologiſchen Symbolik. Alles Tönende formt ſich zum Bilde aus der Erfaſſung der Elementarbedeutung harmoniſcher Klangverhältniſſe. Ihre akkordiſch beziehungsmäßige Einſetzung gibt die ſzeniſche Illuſion. Die Harmonik wird im „Ring" zur Spiegelung elementaren Naturgeſchehens. Es beſtimmt in dieſem Werke die Vielfältigkeit der Erſcheinungen, ihr Wachſen und ihre Bewegungen als Naturweſen.

Der Spiegelung der Natur in der Harmonik folgt die Spiegelung ekſtatiſcher Leidenſchaft. Das harmoniſche Bild verzerrt, der reine Naturklang löſt ſich, die Akkorde zerfallen, ſie finden ſich nicht wieder zuſammen, die Töne ſuchen und fliehen einander, ſie greifen über, es iſt ein ewiges, unerſättliches Begehren und Nie-Erlangen. Selbſt da, wo die tonartliche Grundlage gewonnen wird, bleibt dauernd geſteigertes Weiterſtreben in nie ſich erſchöpfenden Sequenzengängen: „Triſtan"-Chromatik, Liebestod. Wieder gibt die Harmonik das Raumbild des Gefühlskreiſes. Aber dieſer iſt die Unwirklichkeit, das Nichtſeiende.

Eben das iſt die Harmonik. Sie wird Illuſionsweckerin ſtärkſter Art: Verwirklichung des Nichtſeienden, Erſchauung des Nicht-Erſchaubaren, Nacht, in der die Lebensfäden des Tages wirr durcheinanderlaufen und doch in ihrer Unentwirrbarkeit erblickt werden. Dieſe „Triſtan"-Harmonik, in ihrer Verdeutlichung traumhaft überſteigerter Subjektivität die menſchliche Ergänzung der Naturſymbolik der „Ring"-Harmonik, iſt Wagners muſikaliſch weiteſtwirkende Leiſtung. Als Wachſender kommt Wagner hierüber nicht hinaus, als Werdender reift er weiter.

Es vollzieht ſich in der Harmonik der gleiche Rückbildungsprozeß wie in der Handlungsidee und der Sprachmelodik. Es kommt der bacchanaliſche Reflex der Triſtan-Ekſtaſe in der neuen Venusberg-Orgie. Jetzt erſt gibt ſie, unter Beibehaltung der alten thematiſchen Grundlinien, durch die chromatiſch und rhythmiſch entfeſſelte Harmonik das Gefühlsbild der Luſtgrotte. Plötzlich ſchrumpfen die überverlangend greifenden, taumelnden, in wildes Barock des Klanges ausſchweifenden Harmonien zuſammen. Ein einfaches C-dur ertönt, faſt wie in früherer Zeit ſteht die entchromatiſierte Harmonik wieder als geſchloſſener Komplex da, mit vorherrſchender Einheitsbedeutung des Dreiklanges. Doch die Ähnlichkeit mit dem Einſtigen iſt nur äußerlicher Art. Die „Meiſterſinger"-Harmonik beruht nicht mehr auf ſymboliſcher Deutung der Intervallbeziehungen als Vorſtellung des harmoniſchen Naturbildes, wie im „Ring". Sie beruht ebenſowenig auf der chromatiſchen Verwirrung der Intervallbeziehungen zur Gewinnung einer Bewegungsſphäre des rein Gefühlsmäßigen wie im „Triſtan". Noch weniger aber iſt ſie einfache Rückkehr zu der nur klanglich und dynamiſch bewegten Harmonik der romantiſchen Zeit. Sie zerlegt die Harmonie nicht mehr in ihre Einzelbeſtände, ſie teilt ſie polyphon auf. Durch dieſe polyphone Geſtaltung gewinnt ſie die Möglichkeit, als Harmoniekomplex und als Summe ſelbſtändiger, beziehungsmäßig gegliederter Einzelteile zugleich zu wirken. Die Naturaliſtik der „Ring"-Harmonik wird dadurch ebenſo aufgehoben wie die Gefühlsphantaſtik des „Triſtan" und des „Venusberges". Die polyphone Harmonik gibt ſtatt deſſen in ihrem dauernd ſich löſenden und wieder feſtigenden Spiel einheitlich gerichteter Tonbeziehungen eine neue muſikaliſche Raumvorſtellung: der realiſtiſchen Plaſtik und Gegenſtändlichkeit. Die Perſpektivwirkung der Harmonik iſt zu höchſter Freiheit der Behandlung gediehen. Der Raum verkürzt, vertieft, erweitert ſich im gleichen Verhältnis, wie die Erſcheinungen zueinander ſtehen. Der

Wechſel der Harmonik und der ſie tragenden Intervallbeziehungen entwickelt ſich zu tonräumlicher Realiſtik der Individual- wie der Geſamtheitsſphäre, die Illuſionskraft der Harmonik erſcheint zu idealer Gegenſtändlichkeit des Klangbildes geſteigert.

Mit den „Meiſterſingern" iſt der vorwärtsſchreitende Entwicklungsgang Wagners ans Ziel gelangt. Alles Folgende iſt Ausbau, Befeſtigung, Abſchluß vom Standpunkt des Erworbenen aus. Die polyphon diatoniſche Harmonik als Ausdrucksmittel plaſtiſcher Raumempfindung bleibt von nun an ſtiliſtiſche Grundlage. Der zweite Teil des „Siegfried" und „Götterdämmerung" zeigen die Einbeziehung dieſer neuen harmoniſchen Kunſt in die alte, naturſymboliſche Harmonik der Ring-Welt, die ſie faſt völlig zurückdrängen. Ihr Verhältnis zu der jetzigen Harmonieempfindung wird unter Beibehaltung der alten thematiſchen Kernideen ähnlich umgeſtaltet, wie die Venusberg-Szene der alten „Tannhäuſer"-Partitur durch das neue Bacchanale. Der Vergleich etwa der Rheintöchter-Szene im „Rheingold" und in „Götterdämmerung" läßt den Unterſchied deutlich erkennen. Dort naiv liedhafte Geſänge, in der Melodik homophon empfunden, auf einfachen Harmonien, klarer Einſetzung des Naturklanges jedes Intervalles ruhend. In dem Spätwerk verſchlungene Polyphonie der Stimmen und Inſtrumente, reich durchſetzt mit chromatiſchen Umbiegungen der Melodik, harmoniſche Kennzeichnung einer Ausdrucksſphäre, die mit jener früheren nur noch durch zufällige Gleichheit der äußeren Erſcheinungen verbunden iſt. Fraglos entſpricht dieſe Wandlung der inneren Steigerungslinie des Vorganges, ebenſo fraglos aber wird ſie nur ermöglicht durch die Aufnahme neuer harmoniſcher Formungsgeſetze, die den Durchgang durch die „Triſtan"- und „Meiſterſinger"-Welt notwendig machten. Sie ſpalten die urſprüngliche Einheit des Geſamtwerkes in zwei Teile: in Naturhandlung, Menſchenhandlung, akkordiſche Natur-Illuſion, polyphone Stil-Illuſion.

Wagners Alterskunſt wird Stilkunſt. „Parſifal" iſt als Erlebnis ein Rückblick, ſprachmelodiſch eine zuſammenfaſſende Miſchung, harmoniſch das gleiche. Man kann die Linie zurückziehen bis zum „Rienzi", an deſſen erſten Trompetenruf der Beginn des „Parſifal"-Vorſpieles mahnt. Man kann das Vor- und Rückwärtsſchreiten des „Tannhäuſer"-Chorales im Näherkommen der Glaubensakkorde der Bläſer, man kann die dynamiſche Senkung und Hebung des „Lohengrin"-Wunders im Regiſter-

wechſel des Gralsthemas, in der Stufenarchitektur der Gralschöre wiedererkennen. „Triſtan"-Chromatik und ſchillerndes Harmonienſpiel des „Venusberges" leben auf in Klingſors Zaubergarten, in der Amfortas-Klage, die harmoniſche Naturſymbolik des Ringes klingt nach im erſten Akt, der polyphone Stil der letzten Werke von den „Meiſterſingern" bis zur „Götterdämmerung" trägt das Ganze. Trotz dieſer vielfachen Beziehungen iſt nichts einfach übernommen, alles wird in neues Licht getaucht. Die Harmonik des „Parſifal", alle bisherigen Raum- und Bewegungsempfindungen aus bewußtem Stilwillen des alternden Künſtlers miſchend, erhält durch Vereinheitlichung dieſer Miſchung den Ausdruck des Myſtiſchen. Es wird wieder eine rein gefühlsmäßige Bewegungsſphäre erreicht, aber anderer Art als im „Triſtan". Beruhte dieſe auf ekſtatiſcher Überſteigerung und Verwirrung der Intervallbeziehungen, ſo erzeugt im „Parſifal" der Wechſel harmoniſcher Geſtaltungsarten das Bewußtſein der Relativität der Impulſe, aus denen ſie erwachſen. Es gibt im „Parſifal" über das Epiſodiſche hinaus keine räumlich klar umgrenzte Empfindungszone, es gibt nur das Bewußtſein der myſtiſchen Sphäre, ſie umſchließt ebenſo Klingſors Turm wie Titurels Burg. Die Bilder gleiten ineinander wie die Vorſtellungen von Zeit und Raum verſchmelzen und wie die Harmonik ihre verſchiedenartigen Geſtaltungsarten in wechſelnder Folge vorüberziehen läßt, keine aus realem Impuls eingeſetzt, alle als Stilmittel verwendet und ſo über die ſinnliche Raumempfindung hinaus in die Welt überſinnlichen Begebens führend.

Melodik, Harmonik, die Elemente der Muſik, wie ſie die klaſſiſche Kunſt der Romantik vererbt hat, ſind für Wagner Veranſchaulichungsmittel im Dienſte illuſioniſtiſcher Theaterkunſt. Die Melodik wird zur Wort-Tongeſtalt, die Harmonik gibt dieſer Geſtalt die klangräumliche Bewegungsſphäre. Die dritte Illuſionsbedingung: die der zeitlichen Realität, wird gewonnen durch die Verknüpfung von Erinnerung und Ahnung im zeitlichen Bewegungsablauf des Motivlebens.

Auch hier haben die Frühromantiker den Weg gewieſen. Wie das begriffliche Denken ſich formt aus dem Erinnerungsvermögen, das verſchiedene Zeitvorſtellungen logiſch verbindet, ſo greift die muſikaliſche Darſtellung im Augenblick, wo ſie Anſchaulichkeit erſtrebt, zum Mittel der Erinnerung. Durch Erinnerung werden verſchiedene Zeiten des Geſchehens nebeneinander gerückt, ihre Verbindung weckt aſſoziative

Vorſtellungen. Das Erinnerungsmotiv als Ausdrucksfixierung einer auffallenden Gefühlsſpannung, Handlungsſituation, Erſcheinung iſt der geſamten frühromantiſchen Oper bekannt und wird als ideelle Bindung von Wagner bereits in den „Feen" bewußt verwendet. Im gleichen Maße, wie ſeine Art der Muſikformung ſich viſuell ausgeſtaltet, ſteigert ſich das Verlangen, dem tönenden Organismus einen konſtruktiven Aufbau zu geben, der ihn als real zeitlichen Ablauf erſcheinen läßt. Schon im „Holländer", „Tannhäuſer", „Lohengrin" wird die Idee des Erinnerungsmotives mit einer Bewußtheit angewendet, die weit hinausreicht über alles vorher Gewohnte und der pſychologiſchen Problemſtellung dieſer Werke entſpricht. Aber trotz zahlreicher Verknüpfungen und beziehungſchaffender Hinweiſe bleiben dieſe Erſcheinungen im Bereich lyriſchen Erinnerungslebens. Sie werden noch nicht zu Trägern der Formbewegung, ſie geben ihr nur Beſtätigung und Begründung, ohne aktive Führung zu übernehmen.

Erſt die Schaffenskriſe der Revolutionszeit, die Wendung zu dem neuen Ideal des Theater-Kunſtwerkes als höchſtſtehender Form der Ausdruckskunſt bringt Wagner auch im Hinblick auf die konſtruktive Bewegungskraft neue Erkenntnis. Wie er ſeine Wortmelodie, die Geſtaltung der Sprache aus dem Veranſchaulichungswillen der Muſik, mit der Berufung auf Beethoven begründet, ſo weiſt Beethoven ihm auch für den Aufbau des Klangorganismus den Weg: im Motivleben ſeiner Sinfonik. Indem Wagner das muſikorganiſche Geſtaltungsprinzip der motiviſchen Thematik Beethovens mit dem Erinnerungsmotiv der romantiſchen Anſchaulichkeitsmuſik verſchmilzt, gewinnt er ein neues Geſtaltungsmittel für die formale Aufrollung ſeines Klanggeſchehens: das motiviſch aſſoziative Tonſymbol. In der Grundidee dem romantiſchen Erinnerungsthema entſprechend, aber kürzer, eindringlicher, wandlungsfähiger geprägt als dieſes, iſt es der ſinfoniſierenden Verwendung als bewegende Kraft harmoniſchen Geſchehens fähig.

Damit iſt das dritte große Mittel für die Illuſionswirkung der Ausdrucksmuſik gefunden. War die Sprachmelodie oberſte, ins Begriffliche hinüberweiſende Geſtaltwerdung des Ausdruckes, war die Harmonie räumliche Gefühlsvorſtellung der Ausdrucksſphäre, ſo iſt die motiviſche Aſſoziation Veranſchaulichung zeitlichen Geſchehens. Sie entſpricht der ſeeliſchen Entfaltung des Ausdruckswillens und macht die Gefühlsentwicklung pſychologiſch begreiflich. Die bewußte Erfaſſung des mo-

tiviſchen Symbols als Veranſchaulichung der Zeitbewegung fällt zuſammen mit der bewußten Aufteilung des Harmoniekomplexes und der Erkenntnis räumlicher Bedeutung der Intervallverhältniſſe. Erſt aus dem Ineinanderwirken der tonzeitlichen und tonräumlichen Illuſion ergibt ſich die Möglichkeit der Wort-Ton-Melodie, die nun unmittelbar in die begrifflich faßbare Anſchauungswelt hinüberleitet. Damit führt ſie zur höchſt erreichbaren Illuſionsverwirklichung: zum ſzeniſch bewegten Bilde, zur ſprachlich erläuterten Handlung als letztem Erlebnisausdruck.

So bleiben Wort-Ton-Melodie, harmoniſche Raumempfindung, bewegt durch motiviſche Darſtellung zeitlichen Entwicklungsablaufes durcheinander bedingt und unlösbar gebunden. Die Stilwandlungen des einen ſind die des anderen, alle drei ſind nicht muſikorganiſch gegeben, ſondern Mittel, um die Muſik in den Dienſt der Ausdrucksveranſchaulichung zu ſtellen, dem Klange viſuell faßbaren Bildwert zu geben. So erfährt auch das Motiv im einzelnen die nämlichen ſtiliſtiſchen Umformungen wie Melodik und Harmonik. Es erſcheint als rein akkordiſches Symbol von Naturvorgängen und elementaren Gefühlsbewegungen in der „Ring"-Welt, es wandelt ſich zur chromatiſch verzogenen, zwiſchen den Harmonien ſchwankenden und ſuchenden Linie in der Nacht erdenferner Liebe. Als es im „Venusberg" in das äußere Gewand einer früheren Erinnerungsmelodie ſchlüpfen muß, verwandelt es dieſe von innen her zur Phantaſtik fieberhafter Viſionen. Es nimmt die plaſtiſche Realität der „Meiſterſinger"-Welt an und ordnet ſich dem neuen polyphonen Harmoniebau ein, ſeine bisherige Selbſtherrlichkeit und Eigenbedeutung für die Geſchloſſenheit der Form aufgebend, dafür das Gewebe der Stimmen individualiſierend. So geht es über in die zweite Welt des Nibelungenringes, das ſzeniſche Ausdrucksgeäder formend, aus der naturaliſtiſchen Darſtellung in die ſtiliſierte hinüberführend. So erſcheint es abſchließend im „Parſifal", äußerlich verſchiedenartig verwendet, wie auch Melodik und Harmonik hier oft auf früheſte Typen zurückweiſen. Das Erinnerungswerk weckt das Erinnerungsmotiv: Parſifals Schwan lenkt den Gedanken zurück an den, der einſt Lohengrin zog. Aus der Jugend klingt das Glaubensmotiv des Dresdner Amens herüber, die Gralsritter ſingen im Tonfall eines der „Tannhäuſer"-Zeit zugehörenden Frühwerkes, des „Liebesmahles der Apoſtel". Wie die Raumvorſtellung der Harmonik hier in die Gebiete des Myſtiſchen übergeht, ſo die zeitliche des Motives in das rein Symbolhafte. Pſychologie iſt überwunden, das

Gleichnishafte des Geſchehens iſt der tiefere Sinn. Wenn das Motiv Parſifals zur Melodie des Karfreitags-Zaubers aufblüht, ſo offenbart ſich an dieſer Wandlung die geheimnisvolle Deutung des höchſten Wunders, das Glaube und Liebe bewirkten: „Erlöſung dem Erlöſer".

Die Muſik iſt ein Weib."

So ſchreibt der 38jährige Wagner 1851 im erſten Teil von „Oper und Drama".

Die Muſik iſt kein Weib, wenn ſie die Geſetze ihrer Geſtaltung aus ſich ſchafft, wenn ſie ſich ihre Form ſelbſt zeugt. Solcher Art iſt die Muſik Bachs und Händels, iſt die Muſik, auf der ſie aufgebaut hatten, iſt auch noch die Muſik der großen klaſſiſchen Zeit, ſelbſt da, wo ſie in ihrer letzten, verklärenden Ausſtrahlung weibliche, von anderen Energiekräften beſtimmte Züge anzunehmen ſcheint. Es iſt ein Schein, der nicht über ihre eigenbeſtimmte, eigenſchöpferiſche Mannesnatur täuſchen darf.

Aber Wagners Muſik iſt ein Weib. Sie empfängt den zeugenden Samen des Ausdruckes und gebiert aus ihm die Anſchaulichkeit. Aus dieſer Umſtellung ihrer Geſchlechtsnatur ergibt ſich eine ſeltſame Veränderung ihrer geſamten Weſenheit und Wirkung. Muſik an ſich iſt Sinnesſpiel, geſchehend in Regionen, die der Faßbarkeit durch Anſchauung ebenſo fernliegen wie der Faßlichkeit durch Begriffe und wie der anſchaulichen Realiſierung ihrer Bewegungskräfte. So iſt ſie ſelbſtändig und frei. Der Ausdruck aber, dem ſie bei Wagner dienen muß, zwingt ſie, ihre Beziehungsloſigkeit in Beziehungen umzuſetzen, an Stelle ihrer Freiheit Unfreiheit anzunehmen, ihre Unrealität in Realität zu verwandeln. An Stelle des Spieles klanglicher Elementarkräfte tritt die Illuſion gefühlsmäßiger Erlebniskräfte. Das Weib Muſik wird vergewaltigt, um eine Wahrheit zu gebären, die gegen die tiefere Wahrheit ihres Weſens ſteht. Aber ein geheimnisvolles, unüberwindbares Geſetz bewirkt Ausgleich und Sühne. Dieſe Ausdruckswahrheit ſelbſt iſt nur eine Theaterwahrheit: ein Mittel, den ewigen Spieltrieb des Theaters neu zu entfeſſeln. Der täuſchende Erzwinger wird ſelbſt zum Getäuſchten. Was er einſetzt, wofür er Leben und Kraft opfert, iſt wohl Wahrheit für ihn ſelbſt, und nur weil er mit höchſter Willensſpannung an ſie glaubt, vermag er ſie zu geſtalten. Die Mittel aber, die er als ſolche anſieht, die Künſte, die er durch ſein

Blut beſchwört, ſind ſtärker als er ſelbſt. Sie ſind die Elemente. Er kann ſie wohl rufen, nicht aber in ihrer Urgeſetzlichkeit ändern. Spiel des Theaters und Spiel der Muſik, ſcheinbar dem Ausdruck untertan, ziehen dieſen Scheinherrſcher in ihren eigenen Zauberkreis, wandeln ihn ſelbſt zum neuen Reiz des Spieles. Heiliges und Sündhaftes, Erhabenes und Lächerliches, Ekſtatiſches und Komiſches ſtreifen ihre Erlebnismasken ab. Was bleibt und als höchſter Gewinn an die Kunſt zurückfällt, iſt nicht mehr der reale Affekt, das Erlebnis, die Erkenntnis. Es iſt das ewige Spiel urbewegender Kräfte jenſeits alles Erſcheinungshaften. Das Ethos dieſes Spieles iſt höher als alle Ethik des erlebnisberauſchten, begriffsgebundenen, illuſionsſuchenden Menſchen.

Als Wagner alt wird, erſchaut er eine ſeltſame Viſion. Auf hohem Turme ſteht ein Zauberer und blickt in das Land, wo die Geſchöpfe ſeiner Kunſt, Helden, durch Liſt gefangen, Mädchen, aus Blumen entſtiegen, miteinander ſpielen. Da naht ein fremder, jugendlicher Held. Der Zauberer beſchwört das Weib. Luſtgöttin und Dienerin des Heiligſten zugleich, muß ſie den Fremden locken, ihr Dämon zwingt ſie, den Mann durch den Reiz ihres Geſchlechtes zu beſiegen. Doch der Held widerſteht, er gewinnt ſelbſt den Speer des Zauberers, er vernichtet die Täuſchung. Das Weib iſt nun ſeine Sklavin, die er dem Dienſte des Heiligtumes weiht.

Es iſt das Gleichnis nicht nur eines Lebens, auch einer Kunſt. Dieſes Weib iſt die Muſik, wie Wagner ſie kennt, Muſik, die ſchreiend aus dem Schlafe erwacht, die nicht verführen will und doch muß. Jene im Zaubergarten kämpfenden Helden hat ſie dem Zauberer gewonnen, und er will das Weib nur als Dirne. Klingſor aber, Amfortas und Parſifal zugleich iſt der Schaffende in dreifacher Spiegelung: Der eine, der das Heilige verachtet und die Kraft des Speeres mißbraucht, der andere, der das Unheilige vernichten wollte und ſelbſt die Wunde der Luſtgier empfing, der dritte, der der Lockung des Weibes widerſteht und ſie entſühnt. Klingſor und Amfortas ſind Bekenntnisgeſtalten, Parſifal iſt die Wunſchgeſtalt. Das Gleichnis der Kunſt erfüllt ſich, Muſik, die Zwiefache, dient, der durch Miterleiden wiſſend gewordene Ausdruckswille gebietet. Die Kunſt iſt das Heiligtum, das ſich dem Reinen, der für ſie entſagt und leidet, durch das ſchöpferiſche Wunder offenbart.

Das iſt die Viſion. Sie kommt zur Erſcheinung, wie Wagner ſie ſah. Das Wahre aber daran iſt nicht der von ihm dargeſtellte Verlauf, iſt nicht

die Wunſchgeſtalt des reinen Toren. Es ſind die beiden Erlebnisgeſtalten des der Kundry Verfallenen, den die unheilbare Wunde brennt, und des ihr gebietenden Dämons, der den Zauberſpeer ſchwingt. Es iſt die Elementarerſcheinung der Muſik ſelbſt, der Göttin und Sklavin, des rätſelhaften Weibes, das der Umarmung flucht und ſie ewig von neuem ſuchen muß. Der Gralstempel rückt in die Ferne des in Weihrauchsnebel gehüllten Phantoms einer Theaterethik. Klingſors Zaubergarten aber, Schöpfung der Luſt und der Phantaſie, wo alle Kräfte hinſtreben, ſtets neue Täuſchung erfahrend, ſtets neue Wunder erlebend, iſt aus der tiefſten, überbegrifflichen Weisheit des Künſtlers erſchaut.

ERSTES BUCH

DIE OPER

I. FRÜHWERKE – RIENZIS GRÖSSE

FRÜHWERKE

Ich entsinne mich noch," schreibt Wagner 1862 an Mathilde Wesendonk, „um mein dreißigstes Jahr herum, mich innerlich zweifelhaft befragt zu haben, ob ich denn wirklich das Zeug zu einer höchsten künstlerischen Individualität besäße: ich konnte in meinen Arbeiten immer noch Einfluß und Nachahmung verspüren, und wagte nur beklommen auf meine fernere Entwicklung, als durchaus originell Schaffender zu blicken." Zweifel und Fragen dieser Art sind symptomatische Begleiterscheinungen jeder künstlerischen Entwicklung. Ihr Bewußtwerden bezeichnet im allgemeinen den Grenzpunkt, von dem aus das Außergewöhnliche, die bisher zurückgelegte Bahn überblickend, den eigenen Weg ins Unbekannte nimmt. Bedeutet Wagners nachträgliches Bekenntnis zunächst nur Hinweis auf ein inneres Durchgangsstadium, wie es gerade bei der besonderen Persönlichkeit der vollen Entfaltung unmittelbar voranzugehen pflegt, so liegt doch in der Begründung eine tiefblickende Selbstbeobachtung. Der Hinweis auf das Beeinflußte, Nachahmende des bisherigen Schaffens ist mehr als überzarter Skrupel. Er ist eine objektiv richtige Feststellung. Sie hat nichts zu tun mit der Frage der Begabungsbedeutung, sondern bezeichnet die Eigentümlichkeit der Begabungsart selbst. Sie gehört zu den nachahmenden. Wagner spürt das am vernehmlichsten bis zum dritten Lebensjahrzehnt, wo ihm die unmittelbare Anlehnung

an fremde Muſter deutlich erkennbar wird. Von hier ab macht ſich die äußere Unſelbſtändigkeit minder bemerkbar. Das Nachzuahmende rückt mehr und mehr in Phantaſiegebiete, verliert ſich in das Anregungshafte, durchſetzt ſich immer ſtärker mit eigenen Vorſtellungen. An dieſer Arbeit des Umbildens entfaltet ſich das ſchöpferiſche Vermögen. Das aber, was ihm in Wahrheit zugrunde liegt, iſt Nachahmungstrieb als Urtrieb ausdruckshafter Geſtaltung.

Wagner hat das Fruchtbringende der Nachahmung für ſeine Kunſt an anderer Stelle hervorgehoben und damit jene Äußerung gegen Mathilde ergänzt. In der „Mitteilung an meine Freunde" erklärt er, das künſtleriſche Vermögen nicht anders faſſen zu können, denn als „Kraft des Empfängnisvermögens". Der künſtleriſche Charakter wird beſtimmt durch die Fähigkeit rückhaltloſer Hingabe an „Eindrücke, die ſein Empfindungsweſen ſympathetiſch berühren". Die Macht ſolcher Eindrücke ergibt ſich aus der Kraft des Empfängnisvermögens, das „nur dann die Kraft des Mitteilungsdranges gewinnt, wenn es bis zu einem entzückenden Übermaße von den Eindrücken erfüllt iſt". Künſtleriſche Kraft iſt „nichts anderes, als das Bedürfnis, das überwuchernde Empfängnis in der Mitteilung wieder von ſich zu geben". Wird die Empfängniskraft nur von künſtleriſchen Eindrücken beſtimmt, ſo entwickelt ſich der Künſtler nach der „abſoluten" Seite ſeiner Kunſt, ſie bleibt außerhalb der Lebenswirklichkeit, wird Literatur, gleichviel ob als Poeſie, Muſik, Malerei. Sind aber die Eindrücke nicht nur von der Kunſt, ſondern weiterhin auch noch vom Leben beſtimmt, ſo wird „das Leben ſelbſt endlich nach künſtleriſchen Eindrücken aufgenommen, und die Kraft, die aus der Überfülle dieſer Eindrücke zum Mitteilungsdrange erwächſt, iſt die eigentlich wahrhaft dichteriſche. Dieſe ſondert ſich nicht vom Leben ab, ſondern vom künſtleriſchen Standpunkte aus ſtrebt ſie ihm ſelbſt geſtaltend beizukommen."

Wagner glaubt dieſen, durch Kunſt und Leben gemeinſam beſtimmten Geſtaltungsdrang als die „männliche, zeugungsfähige Richtung in der Kunſt" bezeichnen zu können, im Gegenſatz zu der „abſoluten", nur durch künſtleriſche Eindrücke beſtimmten, das „weibliche Element der Kunſt allein in ſich faſſenden" Richtung. In Wahrheit iſt das von ihm gegebene Bild die typiſche Darſtellung einer rezeptiven, feminin empfangenden Kunſt. Sie beruht auf der Entgegennahme von Eindrücken, gleichviel ob rein künſtleriſcher oder auch erlebnishafter Herkunft. In der Vorbedingung des Eindruckes überhaupt, in der Erkenntnis der

Schaffenstätigkeit als seiner Wiedergabe liegt das Entscheidende. Was Ausdruck werden soll, muß zunächst als Eindruck auf die schöpferische Phantasie wirken. Sie erweist sich eben dadurch als schöpferisch, daß sie Eindrücke zu sammeln, sich an ihnen bis zum Überfließen vollzusaugen vermag. Ihre Schaffensfunktion ist Darstellung dieser Eindrücke, die in rein künstlerische und erlebnishafte geschieden werden. Hier ist das Urwesen einer auf die Reproduktion gerichteten Kunst gekennzeichnet. Reproduziert wird der Eindruck, er ist das nachzuahmende Objekt, das sich im Ausdruck darstellt. Ohne vorangehenden Eindruck ist diese Kunst nicht daseinsfähig, als Kunst erweist sie sich durch die Kraft der Eindrucksempfängnis und -wiedergabe. In dieser Kraft liegt ihr schöpferisches Vermögen: es ist das Schöpfertum des Mimen, der Wirkungen in sich aufnimmt und sie zusammenfassend wieder aus sich herausstellt.

So gesehen erhält jene briefliche Äußerung an Mathilde schärfere Klärung. Was Wagner bis gegen sein dreißigstes Jahr als Mangel empfindet, ist das Angewiesensein auf Eindrücke lediglich künstlerischer Herkunft. Ihnen fehlt noch die individuelle Erhöhung durch das Leben, daher wirken sie sich als deutlich erkennbare Nachahmungen aus. Ihr imitatorischer Charakter konnte dem Blick des Weiterdrängenden nicht verborgen bleiben. So wecken sie den Berufungszweifel, der, von Nachahmung zu Nachahmung treibend, ständige Erweiterung des Eindruckskreises anstrebt, bis der Stoff der künstlerischen Vorbilder erschöpft ist. Nun setzt die erlebnishafte Steigerung ein, auch sie unausgesetzt wechselnd, zu immer kühneren Verschlingungen führend. Alles aber geschieht aus dem Grundgebot der Eindrucksgewinnung.

Für die Werke der Frühzeit Wagners ergeben sich hieraus zwei Folgen: ihre auffallend geringe Bedeutung im Sinne absoluter künstlerischer Werte, sowie die ebenso auffallende stilistische Buntheit. Scheinbar wahllos werden verschiedenartige Muster aufgegriffen. Von der klassischen Sonaten- und Sinfonieform schweift die Phantasie zur poetisierenden Ouvertüre Beethovens, von der Märchenromantik Webers und Marschners zur melodiösen Üppigkeit der italienisch französischen Gesangsoper, von ihr zum feierlichen Pathos der großen Oper. Dieser Wechsel ergibt sich aus der Natur der nachahmenden Kunst, aus dem Zwange des Eindrucksammelns. Er macht die scheinbare Zielosigkeit zum inneren Gesetz. Entsprechend solcher Buntheit der Schaffenspläne verläuft die vorangehende Zeit des musikalischen Studiums. Instrumente als Mittel spezifisch musikalischer Betätigung

wecken kein Intereſſe. Weder der in Dresden aufgenommene Klavier- noch der in Leipzig verſuchte Violinunterricht führt zu praktiſchen Ergebniſſen. Auch die muſikaliſche Kompoſitionslehre findet wenig Teilnahme. Als der junge Wagner am „Egmont" die Notwendigkeit erkennt, ſeinem „Leubald" Muſik beizugeben, iſt ihm die Technik der Kompoſition noch fremd. Er betrachtet ſie aber, ähnlich wie der junge Schumann, als keineswegs mit beſonderen Schwierigkeiten verbunden. Sie gilt ihm lediglich als Methode des Schreibens, der Ausdrucksfixierung, und muß als ſolche leicht zu erlernen ſein. Auch darin ähneln ſich Wagner und Schumann, daß beide zunächſt mit Selbſtſtudium auszukommen hoffen und, als dieſes wider Erwarten nicht ausreicht, eine Art Schnellunterricht bei einem handwerklich guten Satztechniker durchmachen. Es iſt im wahren Sinne nur Schreibmethodik, die beide treiben. Sie ſoll dazu dienen, ihnen die Ausſprache ihrer Gedanken zu ermöglichen, mit dieſen ſelbſt hat ſie keine Berührungspunkte. Das Muſikeigene der Form, das Klangentwachſene der Satzkunſt kommt keinem zum Bewußtſein, weil bei keinem ein primärer Muſikdrang vorhanden iſt. Muſik gilt nur als Mittel zum höheren Zweck der Ausdrucksgebung. Ausdruck aber iſt „im weiteren Sinne das beſtimmte Hervortreten der Gedanken, Gefühle, Leidenſchaften durch den Klang", ſagt Schumann, „liegt dies nun in Rhythmus, Melodie, Harmonie der Kompoſition, in der Darſtellungsweiſe des Vortragenden, im beſonderen Toncharakter des Inſtrumentes oder in Vermiſchung dieſer". Solchem „beſtimmten Hervortreten der Gedanken, Gefühle, Leidenſchaften" ſtreben Schumann wie Wagner zu. So bleibt beiden das außerhalb ihrer Natur liegende Klangorganiſche des Formwerdens zunächſt verſchloſſen.

Bald nach der Überſiedlung nach Leipzig und dem Scheitern des erſten Selbſtunterrichtsverſuches erhält Wagner Unterweiſung in der Elementartheorie durch einen Organiſten Gottlieb Müller. Der Unterricht bleibt wieder unabgeſchloſſen, aber aus ſeiner Kreuzung mit dem eigenen Studium Beethovens gehen außer einem Klavierarrangement der Neunten Sinfonie eine Sonate, ein Quartett, eine Arie, ein Schäferſpiel, halb Goethe, halb Paſtoralſinfonie, und, als Hauptſtück, eine Ouvertüre in B-dur hervor. Sie wird von Heinrich Dorn im damaligen Leipziger Hoftheater aufgeführt und wegen eines hartnäckig von vier zu vier Takten wiederkehrenden Paukenſchlages verlacht. Der Ausdruck iſt überſpannt, ſeine muſikaliſche Einkleidung primitiv und unzureichend.

Wagner erkennt den Fehler, ſeine Beherrſchung des Klangmechanismus reicht nicht aus für ſeine Wirkungsabſichten. Er nimmt wieder Unterricht, diesmal ernſter und ſtrenger. Ein braver Schulmeiſter, der Thomas-Kantor Weinlig, lehrt den Achtzehnjährigen die Technik der muſikaliſchen Schrift- und Formſprache. Unter Weinligs Anleitung entsteht eine Klavierſonate, eine Polonaiſe für vierhändig geſpieltes Klavier, nebenher als freie Arbeit eine Klavierfantaſie in Fis-moll, eine zweite Sonate und eine Konzertouvertüre in D-moll. Mozart wird als Muſter der Form analytiſch ſtudiert, Beethovens Neunte aber, vom Standpunkte des überſchwänglichen Empfinders aus erfaßt, bleibt das Evangelium. Wieder entladet ſich die Eindrucksanregung: es entſteht eine neue Reihe von Kompoſitionen, diesmal bereits mit deutlich erkennbarem Handlungsimpuls. Raupachs Trauerſpiel „König Enzio" regt die gleichnamige Ouvertüre und Schlußmuſik an, eine große Konzertouvertüre in C folgt, eine „Szene und Arie", ſieben Kompoſitionen zu Goethes „Fauſt", eine Sinfonie ſchließen ſich an. Von der „Enzio"-Muſik ab gehört alles dem Jahre 1832 an, das mit dem im Herbſt entſtandenen Entwurf der „Hochzeit" den endgültigen Durchbruch zum Theater bringt.

Es fällt auf, daß es dem kaum Neunzehnjährigen gelingt, die Mehrzahl dieſer Schöpfungen, die Paukenſchlag-Ouvertüre, die „Enzio"-Muſik, die beiden 1832 geſchaffenen Konzertouvertüren, ſogar die Sinfonie ſofort zur Aufführung zu bringen, ſei es im Theater oder in der privaten Konzertgeſellſchaft Euterpe, der Erprobungsſtelle für das Gewandhaus. An beiden Orten werden Wagners Orcheſterkompoſitionen bald nach ihrer Entſtehung geſpielt, die „Enzio"-Muſik verbleibt dem Theater, die „Szene und Arie" komponiert Wagner für einen im Theater ſtattfindenden Vortragsabend. Nur die „Fauſt"-Muſik kommt nicht zur Aufführung. Der ausgedehnte Bekanntenkreis der Familie, die Erinnerung an die frühere Theatertätigkeit Geyers, Alberts und Luiſes, die jetzige Wirkſamkeit der Schweſter Roſalie mag ein günſtiges Vorurteil für den jungen Komponiſten geſchaffen haben. Es mag zudem ſein, daß die Aufführung ſelbſt einer großen Sinfonie in dem konzertfreudigen Leipzig nicht ſchwierig war, namentlich wenn Lokalſtolz auf eine Künſtlerfamilie manche ſonſt beſtehenden Hemmungen beſeitigte. Gleichwohl ſetzte die Aufführung voraus, daß die Werke aufführungsfähig waren, ſich den gewohnten Forderungen anpaßten. In dieſer Anpaſſung an das Ge-

gebene, ungeachtet ſonſtiger Exzentrizität der Geſinnung, liegt etwas Auffallendes. Der Gedanke der Aufführung an der dafür geeigneten Stelle der Heimatſtadt, ſei es das Theater, ſei es das Gewandhaus, ſcheint die Konzeption im voraus mitbeſtimmt zu haben. Es zeigt ſich hier ein wichtiger Grundzug der Wagner-Natur: die unmittelbare Einbeziehung der Aufführungsidee in den künſtleriſchen Entwurf, die Abneigung gegen lediglich literariſches Schaffen, die Auffaſſung der Produktion nicht als Selbſtzweck, ſondern als Wechſelwirkung von gegebener Aufführungsbedingung und ihrer ſchöpferiſchen Ausnutzung. Es iſt die ſpäter immer wiederkehrende Idee der erſt mit der realen Darſtellung erreichten Verwirklichung des Werkes, ſie ſetzt naturgemäß Einſtellung auf die Bedingungen der Wiedergabe voraus. So ſind auch dieſe erſten Werke nicht ins Ungewiſſe hin entworfen. Nur das Klavier gilt als intimes Verſuchsinſtrument, es dient in einem einzigen Falle: der Fis-moll-Phantaſie einem perſönlichen Schaffensdrange. Alles nicht für Klavier Geſchriebene iſt von vornherein für die Aufführung gedacht, den gegebenen Maßen: hier des Theaters, dort des Gewandhausprogrammes angepaßt. Es iſt Aufführungsmuſik, als ſolche nicht nur aus dem Ehrgeiz des jungen Komponiſten, ſondern aus einer Eigenheit ſeiner Natur zu verſtehen. Der Drang, gegebene Mittel in Tätigkeit zu ſetzen, ſucht nach der Formel, die dieſe Mittel gewohntermaßen in Bewegung bringt.

In dieſem Drange liegt das ſchöpferiſche Moment der Frühwerke. Sie ſind weniger Entladungen des Schaffens- als des Aufführungswillens, die Produktion iſt gleichſam nur Mittel, um zur Darſtellung zu gelangen. Daraus erklärt ſich die eigentümliche Doppelphyſiognomie dieſer Werke, ihre merkwürdige Miſchung von überraſchender Reife in allen äußerlichen Zügen, und Unreife, faſt Belangloſigkeit des inſpirativen Elementes. In dem 1882 geſchriebenen „Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes" erzählt Wagner, daß der alte Rochlitz nach Durchſicht der Sinfoniepartitur bei dem darauffolgenden Beſuch Wagners erſtaunt ausgerufen habe: „Was iſt das? Sie ſind ja ein ganz junger Menſch, ich hatte einen viel älteren, weit erfahreneren Komponiſten erwartet." Dieſe Äußerung gibt den richtigen Eindruck. Das Erſtaunliche des Werkes liegt darin, daß hier von einem jungen Menſchen mit den Mitteln einer konventionell gehandhabten Sprache nicht Muſik, ſondern Erfahrung komponiert war: Erfahrung der Darſtellungsmöglichkeiten, die ſich auf Form und Ausdrucksmittel der ſinfoniſchen Orcheſterſprache

bezogen. Hieraus mag ſich auch Mendelsſohns Schweigen gegenüber der ihm ſpäter von Wagner überreichten Partitur erklären. Mendelsſohn empfand zweifellos das ſeiner Natur Konträre einer ſolchen Kunſt, die ihm lediglich als äußere Kunſtfertigkeit erſcheinen konnte. Er, der ſich das Geheimnis der klangorganiſch wachſenden Form mühelos angeeignet hatte, konnte in dieſer wohlgelungenen Imitation nur eine Sinfonie-Maske erblicken. Der Gegenſatz von anſpruchsvoller Formgebärde und muſikaliſcher Leere mußte ihn als unwahrhaftig abſtoßen, ohne daß er für das hier wirkſame ſchöpferiſche Moment der Aufführungsform Verſtändnis hätte empfinden können.

Aus dieſem Verlangen des Nachahmenkönnens eines äußeren Eindruckes iſt Wagners Lehrgang überhaupt zu verſtehen. Es reizte ihn nicht, Muſik zu ſchaffen, es reizte ihn, eine empfangene Wirkung wiederzugeben, um dadurch auf andere die gleiche Wirkung zu erzielen. Im rezeptiven Vorgang der Eindrucksempfängnis lag der produktive Anſtoß. Der Nachahmungstrieb ſtürzt ſich auf die Mittel dieſes Eindruckes. In ihnen glaubt er die Urſache zu erkennen, ohne ſich über Herkunft dieſer Urſache Rechenſchaft zu geben. Hier zweigt die Entwicklungsbahn Wagners von der des ähnlich veranlagten Schumann ab. Bei Schumann geſellt ſich dem Grundtrieb der Ausdrucksgeſtaltung ein allmählich erwachendes kritiſches Bewußtwerden der klangorganiſchen Funktionen des muſikaliſchen Erſcheinungslebens und führt zum allmählichen ſchöpferiſchen Erlahmen. Bei Wagner bleibt der Nachahmungstrieb urbeſtimmende Kraft und drängt ihn einer immer höher geſtaffelten Aufſtellung von Nachahmungsmuſtern zu. Als erſte Kategorie erſcheinen die muſikaliſchen Formen, wie Weinlig ſie lehrt.

Es gibt über den Gang dieſes Unterrichtes keine genaue Darlegung außer einer geſprächsweiſen Äußerung Wagners, in der das „Praktiſche" von Weinligs Lehrart hervorgehoben wird. „Er wählte ein beſtimmtes Werk, meiſt eines von Mozart, lenkte die Aufmerkſamkeit auf deſſen geſamten Aufbau, den Umfang und das Verhältnis der einzelnen Abſchnitte, die vorkommenden hauptſächlichen Modulationen, die Zahl und Beſchaffenheit der Themen und den allgemeinen Charakter ihrer Bewegung und Durchführung. Dann ſtellte er die Aufgabe: Sie ſollen jetzt ungefähr ſo und ſo viele Takte ſchreiben, ſie in ſo und ſo viele Abſchnitte mit entſprechenden Modulationen einteilen, es ſollen ſo und ſo viele Themen ſein und von dem und dem Charakter. Ähnlich ließ er kontrapunktiſche

Übungen, Kanons und Fugen ſetzen: er analyſierte ein Muſterbeiſpiel bis ins einzelne und gab dann einfache Anweiſungen, wie der Schüler bei der Ausführung zu Werke gehen ſolle. Aber ſeine hauptſächliche Unterweiſung beſtand in der geduldigen und eingehenden Durchſicht des Geſchriebenen. Mit unendlicher Sorgfalt erfaßte er jede einzelne, noch ſo geringe Mangelhaftigkeit und wies nach, weshalb und zu welchem Endzweck hier eine Änderung nötig ſei. Sogleich begriff ich, worauf er es abgeſehen hatte, und richtete die Stelle bald zu ſeiner Zufriedenheit ein. Nach einem ſo einfachen Plane ſollte die Muſik überhaupt einzig gelehrt werden: beim Geſang, beim Spielen und Komponieren, und auf welcher Stufe es auch ſei, iſt nichts ſo gut als ein einfaches Beiſpiel und die ſorgfältige Korrektur der Verſuche in der Befolgung desſelben."

Was Wagner hier ſchildert, iſt, außer der Verbeſſerung ſatzgrammatikaliſcher Fehler, eine auf rein imitatoriſche Betätigung des Schülers gerichtete Lehrmethode. Sie übergeht die eigentlichen Urſachen der Geſtaltungsgeſetze und hält ſich ausſchließlich an die Erſcheinungen, in deren ſauberer Nachbildung das Ziel des Unterrichtes liegt. Der damaligen Zeit entſprechend ruhte Weinligs Anſchauung von Polyphonie und Kontrapunkt zweifellos, wie die beſondere Bezugnahme auf Mozart beſtätigt, auf primär harmoniſch beſtimmtem, dem Weſen der alten Polyphonie fremdem Muſikempfinden. Andererſeits war der achtzehnjährige Wagner zur Zeit dieſes Unterrichtes durch die vorangehenden Verſuche und praktiſchen Erfahrungen hinlänglich gereift, um die ihm in klarer Darſtellung gezeigten Muſter ſchnell aufnehmen und nachbilden zu können. Es erſcheint daher ebenſo begreiflich, daß dieſer Unterricht zur Zufriedenheit beider Teile verlief und nach halbjähriger Dauer beendet war, wie daß Wagner ihn als einzig gemäße Art der Unterweiſung empfand. In den vorangehenden Jahren war ihm das noch unerkannte Tonleben unter dem Einfluß der Lektüre Hoffmanns als myſtiſches Spiel von Spukgeſtalten erſchienen: „am Tage, im Halbſchlafe hatte ich Viſionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erſchienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten." Als er die Paukenſchlag-Ouvertüre ſchrieb, wollte er ſie mit drei verſchiedenen Tinten notieren, „die Streichinſtrumente rot, die Holzblasinſtrumente grün, die Blechinſtrumente ſchwarz," jede dieſer Gruppen ſollte mit einem eigenen Thema den anderen eine Art Schlacht liefern. Dieſe Vorſtellungen, zuerſt in der 1842 geſchriebenen autobiographiſchen Skizze erwähnt, müſſen tief in

Wagner gewurzelt haben. Noch der 1879 für eine amerikaniſche Zeitſchrift verfaßte Lebensbericht erwähnt, wie die „Tonverhältniſſe und Bewegungen" der Muſik ſich „der jugendlich erregten Vorſtellung wie geſpenſtiſch lebendige Weſen anzeigten, die ſich in den aufregendſten Phantasmagorien ganz persönlich fühlbar machten". Dieſe faſt körperlich erfaßte Anſchauung des Tonlebens bleibt für Wagner grundlegend. Sie geht auch in Weinligs Unterweiſung keineswegs verloren, vielmehr beſteht der Vorzug dieſer Lehre für Wagner gerade darin, daß ſie ſeine individuelle Einſtellung zur Muſik unberührt läßt. Nur für ihn ſelbſt verliert ſich das Ungreifbare der Klangmyſtik. Sie verfeſtigt ſich zu bewußter Beherrſchung der techniſchen Form, die jetzt als plaſtiſches Bild vor die empfängnisgierige Phantaſie tritt und ſich vom Nachahmungstrieb greifen läßt.

Auf dieſer Linie der nachahmenden, in den thematiſchen Tongeſtalten anſchauungshaft bedingten Form, in der ſich die Aufführungsidee mit einem viſuell erfaßten Klangerſcheinungsleben verbindet, ſtehen die inſtrumentalen Jugendwerke. Ihr größtes und äußerlich beſtgeſchloſſenes iſt die C-dur-Sinfonie. „Hören Sie, Herr Wagner hat Sie überflügelt," ſchreibt die zwölfjährige Klara Wieck im Dezember 1832 an Schumann. „Es wurde eine Sinfonie von ihm aufgeführt, die aufs Haar wie die A-dur-Sinfonie von Beethoven ausgeſehen haben ſoll. Der Vater ſagte: die Sinfonie von Friedrich Schneider, welche im Gewandhauſe gemacht wurde, ſei zu vergleichen einem Frachtwagen, der zwei Tage bis Wurzen führe und hübſch im Geleiſe bliebe... Aber Wagner führe in einem Einſpänner über Stock und Stein und läge alle Minuten im Chauſſeegraben, wäre aber dem ungeachtet in einem Tage nach Wurzen gekommen, obgleich er braun und blau geſehen habe." Der Hinweis auf Beethovens Siebente kehrt in allen damaligen, durchweg wohlwollenden Beſprechungen wieder. Wagner ſelbſt iſt ſich der Ähnlichkeit bewußt. Sie tritt am auffallendſten im Andante hervor, deſſen Melodie, nach Wagners Worten, zwar „ohne das Andante der C-moll- und das Allegretto der A-dur-Sinfonie wohl nicht das Licht der Welt erblickt hätte", ihm aber noch 1882 einen Begriff davon zu geben ſcheint, wie weit er es „vor fünfzig Jahren doch bereits auch im Elegiſchen gebracht hatte". Wirklich iſt dieſe A-moll-Melodie, mit deren Zitierung Wagner ſeinen Bericht ſchließt, die melodiſch eigentümlichſte Erſcheinung des ganzen Werkes, zugleich ein beredtes Zeugnis

für die Geſtaltungsart des Muſikers Wagner. Es iſt in dieſer Melodie nichts von Unreife, Ungeſchick oder äußerer Unſelbſtändigkeit. Die Anlehnung an das Vorbild, in der rhythmiſchen Struktur an das C-moll-Andante, in der Melodik an das A-moll-Allegretto, bleibt in der Linie ſelbſt auf einige zwar unverkennbare, doch keineswegs plagiierende Wendungen beſchränkt, wie ſie ſich mit gleicher Ähnlichkeit zwiſchen Werken des reifen Brahms und Beethoven vielfach finden. Das Auffallende liegt nicht in den äußeren Kennzeichen der Abkunft. Es liegt in der Art, wie die Ausdrucksgebärde Beethovens hier imitiert wird. Sie überraſcht ebenſo durch das Frappante der Nachbildung, wie ſie ſich andererſeits in dieſer Kunſt des Nachbildens völlig ausgibt. Man erkennt das ſchöpferiſche Moment des Satzes im Willen der Nachbildung, die produktive Kraft im Gelingen dieſer Nachbildung. Der Eindruck eines beſtimmten Geſtaltungstypus' Beethovens iſt zu vollkommener Wiedergabe gelangt. In der Draſtik dieſer Wiedergabe, die durch keine das Vorbild ſtörende eigene Regung getrübt wird, iſt das künſtleriſche Ziel erreicht: Beethoven wird dargeſtellt mit den zur täuſchenden Maske gewandelten Mitteln ſeiner eigenen Kunſt. An der Erreichung dieſer Maskenwirkung dokumentiert ſich die neue Begabung.

Dieſe Täuſchung in der Eindruckswiedergabe iſt nur in dem Satze gelungen, deſſen paſtoſe Gefühlsſphäre Wagners eigener Leidenſchaftsnatur am weiteſten entfernt lag, von ihm alſo am eheſten objektiv aufgenommen werden konnte. In den lebhafter bewegten Sätzen tritt die Unreife des jugendlichen Imitators deutlicher hervor. Am wenigſten weiß er mit dem Finale anzufangen. Es formt ſich zu einem belanglos ſpieleriſchen Rondo, deſſen künſtliche Lebhaftigkeit und gewaltſame Durchführungsarbeit nicht über den Mangel eines plaſtiſchen Muſters hinweghilft. Das vorangehende Scherzo kommt dem Vorbilde wieder näher, ohne den nämlichen Täuſchungsakzent zu treffen wie das Andante. Der im Sinne perſönlicher Kundgebung bedeutſamſte Teil iſt der erſte Satz. Das Vorbild iſt auch hier unverkennbar, im gleichen Maße aber, wie es ſich in der bewegteren Form der unmittelbaren Nachbildung entzieht, ergibt ſich die Nötigung zu eigener Prägung. In dem auf große Verhältniſſe angelegten Bewegungsablauf gewinnen Erregungsmomente perſönlicher Herkunft breiteren Raum. Als muſikaliſche Gebilde an ſich weniger charakteriſtiſch als jene Andantemelodie, bedeuten ſie doch die erſten Versuche, das Klangmaterial mit eigenen Vorſtellungen zu durchdringen.

Es erſcheinen zum erſtenmal, eingehüllt freilich noch in die übliche Art der Thematiſierung, die Grundſchemata der Tonſprache des ſpäteren Wagner: die akkordiſch zerlegte Thematik im Hauptgedanken, die chromatiſche Linie in den Stimmverſchlingungen der Einleitung, die pathetiſch geſchwungene Geſangsphraſe, gekennzeichnet durch den vom „Rienzi" bis zur „Götterdämmerung" beibehaltenen Doppelſchlag. Bemerkenswerter als ſolche rhetoriſchen Akzente innerhalb dieſes ebenſo jugendlichen wie unjugendlichen Werkes iſt die Fertigkeit, mit der auch der inſtrumentale Apparat gehandhabt wird. Die Klangindividualität der Inſtrumente iſt mit trefflicherer Gewißheit erkannt, in Fülle und Zartheit zweckentſprechend eingeſetzt, wiederum ohne daß dabei ein im beſonderen Sinne eigentümliches Moment der Behandlungsart zum Vorſchein käme. Die darſtelleriſche Funktion aller Kräfte, von der Thematik und Durcharbeitung der Form bis zu den unmittelbar ausübenden Organen iſt ſcharf erfaßt, die Sinfonie als Allgemeinbegriff eines orcheſtral konzertanten Wirkungseindruckes ſteht da. Wagner hat dieſen Eindruck an ſich erfahren und ihn im Bilde einer Sinfonie aus ſich zurückgeſpiegelt.

Damit iſt die Wirkung dieſer Kunſtgattung auf ſein Rezeptionsvermögen erſchöpft, das eigentliche Inſtrumentalſchaffen abgeſchloſſen. Die ſpäter entſtandenen Ouvertüren haben beſondere Urſachen und bleiben vereinzelt. Eine zwei Jahre darauf begonnene Sinfonie in E-dur gelangt nicht über die Skizze des zweiten Satzes hinaus. Die größte Instrumentalform iſt zur Nachbildung gediehen. Was ſie dem Empfängnisvermögen zu geben vermochte, hat ſie gebracht: das Pathos des Vortrages, die Typencharaktere der Thematik, den Bewegungsreiz und die ſteigernde Mannigfaltigkeit der Durchführungen, dazu den klingenden Apparat des Orcheſters. Was ſie nicht zu geben vermochte: die Individualbedeutung der thematiſchen Geſtalten, das organiſche Geſetz ihrer Verbindung und Entwicklung, daraus ſich ergebend die das Schema überwindende Art des formalen Aufbaues – das mußte aus anderen Quellen geſchöpft werden. Sie erſchließt nur das Theater.

Wagner hat bereits unmittelbar vor der Sinfonie zwei Werke für das Theater geſchrieben: die Ouvertüre und Schlußmuſik zu „König Enzio" ſowie die ſieben Stück der „Fauſt"-Muſik. Für beide mochte die Anregung durch die in den Schauſpielen beſchäftigte Schweſter Roſalie gegeben ſein, ſo daß Wagner ſie mehr als Gelegenheitsmuſik ſchrieb, während die Sinfonie als größte, feierlichſte Form der Konzertmuſik den Ehrgeiz

ſtärker lockte und weiterreichende Aufmerkſamkeit finden mußte. Dieſe aber zu wecken und ſo allmählich in die bisher nur dunkel geahnte eigene Bahn zu gelangen, war der Wunſch des Neunzehnjährigen. An der Univerſität als Stud. mus. inſkribiert, gab er ſich einſtweilen dem luſtigen Studentenleben, unbeſorgt burſchenſchaftlichen Vergnügungen hin und ließ ſich im übrigen von den Ereigniſſen treiben. Die muſikaliſche Ausbildung bei Weinlig war das erſte poſitive, die Familie überraſchende Ergebnis ſeines bisherigen Daſeins. Der Gedanke lag nah, daß die Muſik als bisher einzige ſolid gegründete Beſchäftigung der in verſchiedenſten Farben ſchillernden Begabung den künftigen Beruf vordeute. Der Muſikerberuf aber machte die ernſthafte Wendung zum Konzert erforderlich. So erſchienen die vorher für das Theater geſchriebenen Stücke minder belangvoll, obgleich ſie erheblich ſchärfer beſtimmte Phyſiognomie aufwieſen. Die „König-Enzio"-Ouvertüre zeigt in der Prägung der Themen, der Gegenüberſtellung melodiſcher Ausdruckstypen, dem ſtraffen Aufbau der Form eine ungleich feſtere Hand als ſelbſt der erſte Satz der Sinfonie. Das Vorbild Beethovens, hier als Miſchung der „Egmont-" und „Coriolan"-Ouvertüre mit thematiſchen Elementen aus Klavierſonaten erſcheinend, iſt zwar ebenſo unverkennbar wie im Andante der Sinfonie. Das gegebene neue Sujet aber bringt ungeachtet der Abhängigkeit von dem unvermeidlichen Muſter eigene Anregungen durch den poetiſchen Stoff. Auch die „Fauſt"-Stücke, Chöre und Lieder für den praktiſchen Gebrauch enthaltend, überraſchen durch die ungezwungene Einfachheit der muſikaliſch bildhaften Veranſchaulichung. Der Handlungsvorgang wird durch plaſtiſche Rhythmen und lebendige melodiſche Akzentuierung mühelos erfaßt, und in dem Melodram „Ach neige, du Schmerzensreiche" blüht eine lyriſch beredte Ausdrucksmelodie auf, die bald danach in den „Feen" wiederkehrt.

Dieſen Theatermuſiken gegenüber ſteht die Sinfonie an Friſche und naiver Echtheit der Sprache zurück. Die Ouvertüre „Polonia", im Entwurf dieſer Zeit angehörend, ſtellt, ähnlich wie die vier Jahre ſpäter in Königsberg geſchriebene „Rule Britannia"-Ouvertüre, einen Verſuch dar, den thematiſchen Inhalt durch Liedcharaktere zu erſetzen, um gleichſam auf dieſe Art die neutrale ſinfoniſche Thematik durch Gedanken von anſchaulicher Bedeutung zu ſteigern. War auch die Zeit vorüber, in der die Intervalle leibhaftig erſchienen oder die Themen eine Tintenfarbenſchlacht führten, ſo war doch das anſchauungshaft Gebundene der Muſiker-

phantaſie Wagners geblieben. Sein Empfängnisvermögen vermochte Eindrücke nur da zu ſammeln, wo ſie aus der Anſchaulichkeit des Gegenſtandes kamen. Dieſe Anſchaulichkeitswirkung hatte er am ſtärkſten empfunden aus den Werken zweier ſchöpferiſcher Geiſter, von denen der eine ihn zum Theater, der andere ihn zur Muſik wies. Der Theaterweiſende war Shakeſpeare, aus deſſen Lektüre der „Leubald"-Entwurf als Geſamtüberſicht des Tragödien-Shakeſpeare vom „Hamlet" über „Othello" und „Macbeth" bis „Lear" entſtanden war. Der Muſikweiſende war Beethoven, deſſen Klänge den „Leubald"-Erſcheinungen ihre nachträgliche Rechtfertigung geben ſollten, den Shakeſpeare-Nachahmer zum Beethoven-Nachahmer, zum Sinfonie- und Ouvertüre-Komponiſten gemacht hatten. Dichtung ohne Muſik war nicht mehr möglich, die Literatur als ſolche lag außerhalb des Teilnahmebereiches, wo ſie ſich auf dem Theater darſtellte, reizte ſie das muſikaliſche Nachbildungsvermögen. Ebenſowenig aber war Muſik ohne ſzeniſche Anſchauung möglich. Wo ſie für ſich allein blieb, fehlte ihr der Geſtaltungsantrieb, taſtete ſie ſich nach dem Theater oder zum mindeſten zur liedhaften Kontraſtierung der Thematik zurück. Die Vereinigung von Dichtung und Muſik im geſprochenen Schauſpiel erwies ſich als unzulänglich, ſie gab dem Muſiker nur Gelegenheit zu epiſodiſcher Betätigung und ordnete ihn dem Dichter unter. Alle dieſe Formen ſind ausgeprobt, muſikbegleitetes Schauſpiel mit handlungsbedingter Ouvertüre wie Sinfonie ohne poetiſche Handlungsidee. Das Empfängnisverlangen ſpannt ſich über beide Bezirke hinaus. Es verſucht, die Welt Shakeſpeares und die Welt Beethovens zugleich zu umfaſſen, die Szene klingen, die Muſik ſzeniſch geſchehen zu laſſen. Beides ermöglicht die Oper. Eine Reiſe nach Wien und Prag, wo der alte Dionys Weber über ſeine Erlebniſſe mit Mozart berichtet, vom Konſervatoriumsorcheſter die Sinfonie ſpielen läßt und ſie belobt, ſteigert die jugendliche Unternehmungsluſt zum kühnen Entſchluß. Wagner ſchreibt ſeinen erſten Opernentwurf und beginnt ſofort die Kompoſition.

Ein wildphantaſtiſches Sujet, an Grauſenhaftigkeit wenig hinter der Räuberromantik des „Leubald" zurückſtehend, gibt den Stoff. „Ein wahnſinnig Liebender erſteigt das Fenſter zum Schlafgemach der Braut ſeines Freundes, worin dieſe der Ankunft des Bräutigams harrt, die Braut ringt mit dem Fremden und ſtürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerſchmettert

ſeinen Geiſt aufgibt. Bei der Totenfeier ſinkt die Braut mit einem Schrei entſeelt über die Leiche hin." Ein Buch von Büſching über das Ritterweſen, Eiferſuchtserlebniſſe in Prag, Immermanns „Cardenio und Celinde" geben den Handlungsrahmen. Er umſchließt ein Grundmotiv der Romantik: die Idee der Liebesſchuld durch Liebesirrung, die „geheimnisvolle Stärke der leidenſchaftlichen, in ſich verſchloſſenen Empfindung". Sie bleibt bei Wagner über „Triſtan" bis zur „Götterdämmerung" lebendig. An dem anfangs als Novelle geplanten Jugendentwurf reizt zunächſt die Kraßheit der Gegenſätze und treibt zum ſofortigen muſikaliſchen Schaffen. Es entſteht ein feſtlicher Einleitungschor, deſſen den Frauenſtimmen zugeteilter Mittelſatz den Friedensbotengruß vordeutet, während die umrahmenden Wechſelrufe der Männer und Frauen das Muſter des zweiten Fidelio-Finales erkennen laſſen. Zwiſchen dem Chor und dem abſchließenden, gleichfalls in die Beethoven-Diktion zurückfallenden großen Septett ſteht ein charakteriſtiſch ausgedeutetes Rezitativ, in dem der fremde Gaſt durch eine prägnant rhythmiſierte, motivartig wiederkehrende Baßphraſe bezeichnet wird.

Bis hierher gelangt die Arbeit, dann wird der Text vernichtet, die Partitur bleibt unabgeſchloſſen. Schweſter Roſalie, Wagners Ratgeberin in allen Fragen der theatraliſchen Kunſt, hat den Stoff wegen ſeiner kraſſen Situationen beanſtandet. Wagner gibt die Arbeit auf, obwohl Weinlig namentlich an dem Septett „ob der darin ſich kundgebenden Klarheit und Sangbarkeit" – wie die Autobiographie ſagt – beſondere Freude bezeigt hatte.

War wirklich nur, wie Wagner es nachträglich darſtellt, Roſaliens Abneigung gegen den Stoff für die Verwerfung ausſchlaggebend? Sprach nicht auch die geringe Ausſicht auf praktiſche Verwendbarkeit eines ſolchen „ſchwarz auf ſchwarz" gehaltenen Buches für die Bühne mit, vielleicht noch ein dritter, tieferliegender Grund? Wagner ſelbſt hebt die innere Verwandtſchaft des „Hochzeit"-Entwurfes mit dem früheren „Leubald"-Plan hervor. Wie hier, ſo kam in der „Hochzeit" ein ſzeniſcher Grundaffekt zum Durchbruch, der für Wagner von elementarer Bedeutung iſt: die Irrung des Liebesgefühles durch die Tageswelt, der Sieg des Gefühles über die Täuſchungen des Erſcheinungslebens. Daß dieſe Handlungsidee jenſeits aller Erfahrung lediglich aus dem theatraliſchen Spielimpuls empfangen war, zeigt ihr frühes Auftreten, die Einkleidung zuerſt in die Schauerfabel des „Leubald", dann in die dramatiſch ſchärfer

konzentrierte, aber immer noch mit jugendlicher Freude am Grauſigen ausgemalte „Hochzeit". Es war die Handlungsidee, in der Shakeſpeare und Beethoven, wie Wagner ſie erfaßte, zuſammentrafen: Shakeſpeare als ſzeniſcher Geſtalter des phantaſtiſch Ungeheuerlichen, Beethoven als muſikaliſcher Darſteller eines zu wilder Leidenſchaftlichkeit aufgepeitſchten Gefühles. Die handlungsmäßigen Vorausſetzungen ſind auffallend einfach gehalten, ſo daß Wagner mit Recht die „Verſchmähung jeder ungehörigen opernhaften Ausſchmückung" an dem „Hochzeit"-Entwurf hervorhebt. Hier wird auch der erſte Widerſpruch zwiſchen ihm und der Umgebung bemerkbar. Eben das, was er abſichtlich ausgelaſſen hat, vermißt Roſalie, ſie wünſcht „Ausſchmückung und Ausbildung der einfachen Verhältniſſe zu mannigfaltigeren und möglichſt freundlicheren Situationen". Es iſt die Vordeutung ſpäterer Konflikte, die ſich an der Familienerörterung um den „Hochzeit"-Entwurf zeigt und die den Neunzehnjährigen vor die Frage ſtellen mochte, wie weit er imſtande ſei, die hier gegebene Aufgabe zu löſen. Sie war nun zum zweitenmal vor ſeinen Augen emporgeſtiegen, mehr aus unbekümmertem Übermut des theatraliſchen Spielverlangens, als innerlich bedingt und zwingend. An der begonnenen muſikaliſchen Ausführung hatte ſich ſein Schaffensdrang zunächſt erprobt und genug getan, für das aber, was weiterhin kommen und den Kern des Ganzen bilden ſollte, fehlten die Muſter. Wo gab es in der Opernproduktion ein Beiſpiel deſſen, was ihm hier vorſchwebte?

Zum erſtenmal in Wagners Schaffen zeigt ſich ein Vorgang, der ſich ſpäterhin mehrfach wiederholt: eine ſzeniſche Viſion dämmert auf, wird ſkizziert, textlich ausgeführt, muſikaliſch begonnen, und bleibt liegen. Es fehlt der Zugang zur Muſik, es fehlt das, was über die theatraliſche Spielidee hinaus das Gefühl in Schwingung ſetzt: der aus dem Leben kommende Eindruck auf das Empfängnisvermögen. Die Gebärde des Affektes, wie ſie der ſchauenden Phantaſie erfaßbar wird, iſt da, der Laut des Affektes vermag nicht zu erklingen. Es iſt der typiſche Schaffensvorgang des theatraliſchen Muſikers. Er ſieht die Situation, das Bild, die Erſcheinungsvorgänge des Bildes – aber die von innen her bewegende Kraft ſelbſt iſt noch nicht vorhanden, ſie muß erſt in allmählicher Aufdeckung der Empfängniskraft gefunden werden. So zerfließt dieſe zweite Viſion einer Urſituation des Wagnerſchen Bühnenſpieles, nicht weil die Schweſter widerſpricht, nicht weil die Aufführung unwahrſcheinlich iſt,

ſondern weil er ſelbſt das Bild auch diesmal noch nicht zu halten und zu füllen vermag, weil die Eindrücke noch nicht für jenes „entzückte Überfließen" im Ausdrucke reichen.

Dieſe Eindrücke kommen von einer anderen Seite, von der Realität des Theaters gemeinſam mit der Realität des Lebens. Es bietet den Umgangskreis des liberal revolutionären „jungen Deutſchland" mit Heinrich Laube an der Spitze. Er gibt jetzt in Leipzig ſeine „Zeitung für die elegante Welt" heraus und wird als Kritiker bald mit der Familie bekannt. Der Plan zu einer gemeinſamen Oper „Kosziusko", angeregt vermutlich durch den Polenaufſtand, wird mit Wagner erörtert, Philoſophie und Kunſt, Leben und Muſik bieten reichen Diskuſſionsſtoff. Laubes überragende Urteilsſicherheit, die Weite ſeines Umblickes, ſeine Fähigkeit, alle Erſcheinungen des geiſtigen und realen Seins in ihren Beziehungen zueinander zu erfaſſen, geben dem unklaren, immer noch in den Tag hineinlebenden Wagner zum erſtenmal das Beiſpiel einer in ſich gefeſtigten Perſönlichkeit. Ihr gegenüber rückt die freundliche Geſtalt des Onkels Adolf, des einzigen Bruders des Vaters und geiſtigen Oberhauptes der Familie, mit ſeiner Bücherſtube, ſeiner Abneigung gegen das Theaterweſen, ſeinem romantiſch gelehrten Schriftſtellerdilettantismus in den Schatten. Es iſt zunächſt weniger der Inhalt der Laubeſchen Geſpräche, als die vom Glanz jungen Ruhmes und perſönlichen Anſehens umſtrahlte Erſcheinung, die auf Wagner anfeuernd und aufrüttelnd wirkt, während gleichzeitig die für den Januar 1833 bevorſtehende Aufführung der Sinfonie im Gewandhauſe Selbſtgefühl und Erfolgsverlangen ſteigert. Daß eine neue Tat nur noch dem Theater gelten kann, ſteht nach den bisherigen Erfahrungen feſt. Der „Hochzeit"-Entwurf hatte die Richtung gewieſen, nur der hier betretene Weg zeigte ſich als nicht gangbar. Das wirkliche Theater bot andere Muſter. Neben Weber mit den Vorbildern der „Freiſchütz"-Lieder, des Ritterſpieles der „Euryanthe", des Elfenzaubers des „Oberon" war Heinrich Marſchner getreten. Sein „Vampyr", „Templer und Jüdin", „Des Falkners Braut" hatten ein neues Gebiet leidenſchaftlich umdüſterter Zauberkraft der Gefühlsdarſtellung erſchloſſen. Dieſe Szene des Zauberhaften, der Wirklichkeitsfremde, die Beethoven noch nicht gekannt hatte, verdrängt die elementare Wildheit des Leidenſchaftsexzeſſes, wie er der „Hochzeit" zugrunde lag. Das Verlangen nach phantaſtiſchen Handlungsvorgängen und bewegten Bildern wird durch den Eindruck der neuen Opernliteratur auf die Sphäre des

Märchenhaften gelenkt. Eine Dichtung von Gozzi bietet den paſſenden Rahmen, es entſteht der Plan zu den „Feen".

Äußere Umſtände kommen zu Hilfe. Bruder Albert, in Würzburg als Sänger und Regiſſeur tätig, veranlaßt, wohl um das Sorgenkind der Familie in eigene Obhut zu nehmen und es einer Berufsentſcheidung zuzuführen, eine Einladung des Würzburger Muſikvereines an Wagner zur Aufführung einer Ouvertüre. Wenige Tage nach der Aufführung der Sinfonie im Gewandhauſe reiſt Wagner im Januar 1833 nach Würzburg. Es ergibt ſich die Möglichkeit zur Übernahme der Chordirektorſtelle gegen beſcheidenes Entgelt, der erſte Schritt in die Bühnenpraxis des Kapellmeiſterberufes wird getan. Eine Reiſe des verheirateten Bruders während des ſpielfreien Sommers macht Wagners weiteres Verbleiben zur Beaufſichtigung der Kinder wünſchenswert, im Beginn der neuen Spielzeit nimmt er die vorherige Tätigkeit wieder auf, und als er Anfang Januar 1834 eilig nach Leipzig zurückkehrt, bringt er die Partitur einer großen dreiaktigen Oper mit, die nun ſofort in Leipzig aufgeführt werden ſoll.

Beethoven und Weber waren meine Vorbilder" heißt es über die Muſik der „Feen" in der autobiographiſchen Skizze von 1842. Die „Mitteilung an meine Freunde" ſagt genauer: „Die damals herrſchende romantiſche Oper Webers und auch des, gerade an meinem Aufenthaltsorte, Leipzig, zu jener Zeit neu auftretenden Marſchner, beſtimmte mich zur Nachahmung. Was ich mir verfertigte, war durchaus nichts anderes, als was ich eben wollte, ein Operntext: nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marſchners (den man ſehr mit Unrecht nur für einen Nachahmer Webers hält) auf mich ſetzte ich ihn in Muſik. Dennoch reizte mich an dem Gozziſchen Märchen nicht bloß die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, ſondern der Stoff ſelbſt ſprach mich lebhaft an." Mit wenigen Worten ſkizziert Wagner dann die Handlung. „Eine Fee, die für den Beſitz eines geliebten Mannes der Unſterblichkeit entſagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlöſung von ſeiten ihres irdiſchen Geliebten ſie mit dem härteſten Loſe bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin beſtand, daß er die Fee, möge ſie ſich ihm (in

gezwungener Verſtellung) auch noch ſo bös und grauſam zeigen, nicht ungläubig verſtieße. Im Gozziſchen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert ſie dadurch, daß er die Schlange küßt: ſo gewinnt er ſie zum Weibe. Ich änderte dieſen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten ſehnſüchtigen Geſang entzaubert, und dieſer Geliebte dafür vom Feenkönig – nicht mit der Gewonnenen in ſein Land entlaſſen –, ſondern mit ihr in die unſterbliche Wonne der Feenwelt ſelbſt aufgenommen wird. Dieſer Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Muſik und der gewohnte Opernanblick ein, ſo lag doch hier ſchon im Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwicklung kundgegeben."

Was Wagner hier im Jahre 1851 rückblickend über die Bedeutung des „Feen"-Planes ausſagt, entſpricht im vollen Maße dem Sachverhalt. Nur iſt das Charakteriſtiſche nicht allein in der von Wagner gegebenen Betonung der Schlußänderung gegenüber der poetiſchen Vorlage, ſondern in der Wahl und Ausführung des Stoffes ſelbſt als ſzeniſcher wie muſikaliſcher Form zu ſehen. Richtig iſt auch zunächſt der Hinweis auf Weber und Marſchner als Anreger, während die loſe einbeziehende Erwähnung Beethovens nur als allgemeine Vervollſtändigung der Muſikquellen des jungen Wagner gelten darf. Das Beethoven-Element ſeiner Natur, das aus der Beethoven-Rezeption überfließende Mitteilungsverlangen hatte ihn von der Sinfonie bis an den Entwurf der „Hochzeit" geleitet. Hier bricht es plötzlich ab und verſchwindet wie ein unterirdiſch weiterfließender Strom in der Tiefe, um erſt in den Sturmklängen der „Holländer"-Ouvertüre wieder mit voller Kraft an den Tag zu treten. Die Wendung zur Oper bringt andere Erſcheinungen als Eindrucksmittler vor die Phantaſie. Von den beiden Möglichkeiten der Ausdrucksgeſtaltung: der aus leidenſchaftlicher Gefühlserregung von innen nach außen drängenden und der durch belichtende Klangformung von außen nach innen aufhellenden iſt Wagner durch die Anſchauung des romantiſchen Opernbildes zu der zweiten gelangt. Dieſe Oper iſt Bilddarſtellung, Stoffwirkung, Licht- und Farbenkontraſt der Außenbeleuchtung, das menſchlich Bewegende tritt in ihr zurück zugunſten übermenſchlicher Natur- und Zauberkräfte. Die ſtärkſte und geheimnisvollſte dieſer Kräfte aber iſt die Muſik. Sie iſt die tönende Macht, die alles in ihren Bann zieht, aus ihren Klängen beſtimmt ſich das Geſchehen, das die Figuren umſpinnt

und sie zu willenlosen Werkzeugen macht. Oberons Zauberhorn befiehlt, und alles muß seinen Tönen gehorchen.

Die Empfindung der Musik als dieser urgestaltenden Zaubermacht gewinnt Wagner aus der romantischen Oper Webers und Marschners, sie entzieht ihn der von innen her andrängenden Musik als Leidenschaftssprache, wie er sie durch Beethoven kennengelernt hat. Der Stoff der „Feen" enthält keine Individualleidenschaften, kaum eine Individualgestalt. Das Anziehende an ihm, wie Wagner es auch beschreibt, beruht in der Aneinanderfügung von Situationen voll phantastischer Mannigfaltigkeit. Ihre Herbeiführung, Verschlingung und Lösung geschieht stets einzig durch die Zauberkraft der Musik, die damit zum eigentlichen Objekt des Geschehens erhoben wird. Das Klingende der Musik wird zum unmittelbaren Handlungsimpuls, das Wunderbare des Geschehens ist das Wunderbare der tönenden Welt, in der es spielt. Musik hat, indem sie sich in sichtbares Erscheinungsleben umsetzt, einen Inhalt gewonnen, die äußere Fabel aber, die diesen Inhalt anregt, muß sich völlig lösen in die sie umschwebende musikalische Atmosphäre. An dem Instinkt dieses Lösungsverlangens, das zur Umgestaltung der Schlußwendung: der Entzauberung der versteinerten Ada durch Arindals Gesang, der Aufnahme Arindals in das Reich der Unsterblichen führt, offenbart sich in der Tat „ein wichtiges Moment" von Wagners Entwicklung. Nur ist dieses hier nicht im Sinne des begrifflichen Erlösungsgedankens zu fassen. Es liegt in dem weitergreifenden Lösungsbedürfnis alles Erscheinungshaften überhaupt in das klingende Element als der Grundkraft des Ganzen.

Die „Feen" sind der erste, ahnungshafte Versuch dieses Aufbaues der Erscheinungswelt aus der Klangwelt. In der Erfindung des Stoffes aus fremden Quellen schöpfend, bleibt er im Schema der handlungsmäßigen Anordnung, der Typisierung der Figuren und musikalisch szenischen Formen bis zur Melodiebildung durchweg von den erwähnten Vorbildern bestimmt. Zugleich aber zeigt sich in der besonderen Art der Nachahmung eine Auffassung des Gesamtgeschehens, in der auch die romantische Oper ähnlich als neue Spielmaske erscheint, wie vordem der sinfonische Ausdruckstyp Beethovens. Indem Wagner die gegebenen Gestaltungsformeln aus ihrem darstellerischen Akzent erfaßt, gelangt er zum erstenmal zur Aufstellung jener musikalischen Ausdruckstypen, durch die sich der Klangorganismus zum szenischen Bilde verkörpert. Die eigentümliche Gabe visueller Musikanschauung, die sich schon in der früheſten

Zeit geregt und zu phantaſtiſchen Tonviſionen geſteigert hatte, dringt jetzt durch die äußere Form der romantiſchen Oper in ein ſie nachahmendes Werk ein. Sie gibt dieſem Werk, dem erſten, das als Text und Muſik einer Hand entſtammt, die geheimnisvolle Doppelbedeutung eines Handlungsvorganges, der in Wahrheit Muſik, eines Muſikvorganges, der in Wahrheit Handlungsgeſchehen iſt.

Beides bleibt dem Autor unbewußt, er meint eine romantiſche Oper zu ſchreiben. Es bleibt ebenſo den Zeitgenoſſen fremd, die, ſoweit ſie das Werk kennen lernen, nur die Nachahmung ſehen. Das Eigentümliche dieſer Schöpfung gibt ſich erſt der nachträglichen Betrachtung zu erkennen. Sie zeigt die „Feen" als Ausgangspunkt eines Wagners geſamtes Schaffen durchziehenden Werkkreiſes, der von hier über „Rienzi," „Lohengrin" zum Nibelungenring führt und ſich in den beiden Außenakten des „Parſifal" zum Abſchluß rundet. Dieſer Kreis umfaßt das Erſcheinungsleben der diatoniſch empfundenen Harmonik, er zeigt ſie in ihrer zweifachen Funktion: als harmoniſchen Komplex wie als akkordiſch und diatoniſch zerlegte Melodik. Die Totalerſcheinung der ruhenden Harmonik ſtellt ſich dar im ſzeniſchen Begriff des Wunders, des umſchloſſenen Geheimniſſes. Dieſer Wundererſcheinung des myſtiſchen Akkordes ſtrebt die ſtufenweis ſteigende und fallende Melodik zu, umgeſetzt in entſprechende Vorgänge der ſzeniſchen Handlung. Die Erfaſſung dieſer Tonbewegungen als Wechſelbegriffe einer ſzeniſchen Bewegung, des Klanglichen als eines Sichtbaren, des Sichtbaren als eines Klanglichen führt zur Aufſtellung ſzeniſch muſikaliſcher Grundtypen. Das Wunder der in ſich geſchloſſenen Harmonieerſcheinung darf durch keine Frage geſtört werden, ohne die ſphäriſche Reinheit des Klanges zu verlieren, es ſtellt ſich in den „Feen" dar in den einleitenden, in fünffachem Oberdominant-Wechſel ſich wandelnden Dur-Dreiklängen. Aus ihnen löst ſich die akkordiſch aufſtrebende Linienbewegung der Melodik, wie ſie ſich vom Beginn der „Feen"-Ouvertüre zum Nachſpiel des Friedensboten-Chores, zur Fauſt-Ouvertüre zieht und ſich über Brünnhildes aufflammenden Liebes- und Feuerzauber bis in die Karfreitagsmelodik des „Parſifal" veräſtelt: das ſzeniſch muſikaliſche Grundſymbol des Aufſchwunges zur harmoniſchen Erfüllung. Dieſe akkordiſche Linie ergänzen die ſtufenweis fallenden und ſtufenweis ſteigenden Melodietypen. Die ſteigende Linie leitet in den „Feen" vom romanzenhaften Eröffnungschor bis zum feierlichen Schlußgeſang „Gegrüßt ſei Arindal im hohen

Feenreiche", von hier zu Sentas zart aufblühender Duettmelodie: „Er ſteht vor mir mit leidenvollen Zügen", weiter zum Gnadenthema des „Tannhäuſer" und durch immer neue Wandlungen bis zum Gralsruf des „Parſifal". Die diatoniſch abſchreitende Linie geht aus der „Feen"-Ouvertüre über in die Stretta des „Holländer"-Duettes, weiter zu Tannhäuſers Weltgruß: „Ha, jetzt erkenne ich ſie wieder", führt von hier aus in die Brünnhilde-Melodik und wirkt gleichfalls in dauernder Umgeſtaltung der rhythmiſchen und klanglichen Akzente bis hinein in das Schlußwerk.

Es ſind nicht Anklänge, mehr oder minder zufällige Übereinſtimmungen, die ſich an dieſen Einzelzügen kundgeben. Die harmoniſche Klangwelt, wie ſie durch das Wunder des reinen Akkordes als Grundvorſtellung gegeben iſt, teilt ſich in verſchiedene, ſtets klanglich und erſcheinungshaft übereinſtimmende Bewegungstypen auf. In den „Feen" zum erſtenmal in der Maske der romantiſchen Oper erfaßt, werden ſie von hier aus weitergeführt, in allmählicher Ausdrucksfeſtigung mehr und mehr ihren Bedeutungswillen enthüllend. Es ſind die funktionell einfachſten Bewegungen, wie ſie der harmoniſche Tonkreis ermöglicht. In einer Sinfonie verwendet, würden ſie als Muſik belanglos und ſchal erſcheinen, in Verbindung mit der Szene aber übt ihre motoriſche Bedeutung eine bildhafte Wirkung auf die Phantaſie. Damit erhält zugleich das muſikaliſche Thema jene Plaſtik der Ausdrucksgebärde, wie ſie Wagner auf rein inſtrumentalem Gebiet nicht erreichbar war.

In der Gewinnung dieſer ſzeniſch muſikaliſchen Grundtypen des Ausdruckes aus dem Eindruck der romantiſchen Oper auf das Empfängnisvermögen liegt die wichtigſte Errungenſchaft dieſer Arbeit, in der Beſchäftigung mit den Singſtimmen, für deren Behandlung der Bruder Albert als kritiſcher Beurteiler wertvolle Weiſungen gibt, im Aufbau der großen Enſembleformen, namentlich des reichgegliederten zweiten Finales, liegt der äußere Gewinn für den Praktiker. Darüber hinaus gibt es einzelne Szenen, die in der Geſtaltung beſonderer Affektſteigerungen weit in die Zukunft weiſen. Namentlich die Wahnſinnsſzene Arindals deutet in klanglichen Einzelheiten unmittelbar zur Wahnſinnsſzene der Sieglinde hinüber. Der jugendliche Wagner iſt zum erſtenmal auf ſein Begabungsfundament geſtoßen. Wie er hier die Kraft findet, die Erſcheinungen knabenhafter Halluzinationen in die Realität der klanglichen Form zu zwingen, ſo bezieht er in dieſes Werk auch ein, was ihm aus

der vorangehenden Schaffenszeit erhaltenswert dünkt. Namentlich die während der Lehrzeit bei Weinlig als freie Nebenarbeit geſchaffene Klavierphantaſie in Fis-moll liefert einzelne melodiſche Züge, aber auch die „Fauſt"-Muſik muß Gretchens melodramatiſche Klage: „Ach neige, du Schmerzensreiche" in Umwandlung von Moll nach Dur als Seitenthema der Ouvertüre beiſteuern.

Das Ganze, in der äußeren Anlage weitſchweifig auseinanderquellend, in der melodiſchen Prägung, den verbindenden floskelhaften Zügen, der Inſtrumentalbehandlung bald in Weberſchen Melismen ſchillernd, bald in der handfeſten Rhythmik und derberen Harmonik Marſchners ausgeſprochen, ergab eine ſtattliche Partitur. Ihre drei dicken Bände konnte der nach einjähriger Abweſenheit Zurückkehrende in „ungemein zuverſichtlicher und heiterer Stimmung" der „hochbefriedigten Mutter und innig erfreuten Schweſter" vorlegen. Es war alles darin enthalten, was man von einer rechten romantiſchen Zauberoper erwarten konnte: dekorative Bilder, die zwiſchen den Extremen des Lieblichen und Schreckhaften wechſelten und dazwiſchen die Realität der Menſchenwelt ſtellten, Feen, Kobolde, eherne Männer, ſichtbare und unſichtbare Geiſter, Volk und Krieger, Zauberrequiſiten in reichhaltigſter Auswahl: ein Zauberſchild, ein Zauberſchwert, eine Zauberleier, ein ſingender Stein, ein feuriger Schlund, in den die Kinder des liebenden Paares von der eigenen Mutter hineingeworfen werden. Was die Oper von der „Zauberflöte" bis zum „Vampyr" an phantaſieerregenden Effekten aufgeboten hatte, fand ſich vereint. So grotesk dieſe Zauberausſtellung an ſich wirkt, ſo erſtaunlich iſt andererſeits das Geſchick, mit dem alles Vorhandene herbeigeholt und in eine gewiſſe geordnete Verbindung gebracht wird. Aber ungeachtet der tätigen Bemühungen Roſaliens ſtößt Wagner hier auf Schwierigkeiten der Annahme. Zur Erklärung bedarf es nicht der Erzählung Wagners von der Oppoſition des Mendelsſohn befreundeten Regiſſeurs Hauſer gegen ſeine „Richtung". Der Widerſtand rechtfertigt ſich auch ohne Annahme von Kabalen. Er ergibt ſich aus dem Charakter des Werkes. Wie es ſich dem zeitgenöſſiſchen Betrachter darſtellte, war es nicht nur eine übertreibende Häufung verſchiedenartigſter Operneffekte in künſtleriſch unſelbſtändiger Zuſammenfaſſung, es entbehrte außerdem des Spielreizes der darſtelleriſchen Aufgaben. Wagner hatte Bilder und Szenen geſchaffen, er hatte die Muſik als Zaubermacht eine üppige Reihe phantaſtiſcher Bühnengeſchehniſſe aufrufen laſſen, er hatte Chöre,

Arien, Enſembles im herkömmlichen Stile geſchrieben. Die Figuren aber, die er in dieſen Rahmen geſtellt und mit der Ausführung betraut hatte, waren weniger als die Typenerſcheinungen ſeiner Vorbilder. Sie waren ſtimmlich aufgeteilte Schemen, denen, wie ſie lediglich der Veranſchaulichung eines Stoffes dienten, jegliche Individualität ſelbſt im Sinne des nur Bühnenhaften fehlte.

Hier war ein Mangel, der ſich aus der Konzeption ergab. Wagner hatte eine Kunſtgattung nachgeahmt, die darſtelleriſche Individualität war noch nicht in den Kreis ſeiner Erfahrungen getreten. Sie kam jetzt plötzlich, wenige Wochen nach der Rückkehr. Im März 1834 gaſtierte Wilhelmine Schroeder-Devrient in Leipzig als Romeo in Bellinis Oper. Wagner hatte die geniale Sängerin ſchon einige Jahre vorher als Fidelio gehört, jetzt aber erſt gelangte der magiſche Zauber ihrer Perſönlichkeit zu produktiver Auswirkung. Es war der gewaltigſte Eindruck, den Wagner jemals von einer Kunſtleiſtung empfing und der ſich wiederholte, ſo oft er mit der Künſtlerin zuſammentraf. „Die entfernteſte Berührung mit dieſer außerordentlichen Frau traf mich elektriſch, noch lange Zeit, bis ſelbſt auf den heutigen Tag, ſah, hörte und fühlte ich ſie, wenn mich der Drang zu künſtleriſchen Geſtalten belebte." Wagners von der erſten Begegnung bis in die „Parſifal"-Zeit wiederkehrende, ſtets gleichmäßig enthuſiaſtiſche Äußerungen über die Schroeder-Devrient beſtätigen, daß hier ein Eindruck vorlag, der an Tiefe und Kraft vergleichbar iſt nur mit den beiden anderen urbeſtimmenden Eindrücken auf Wagners Empfängnisvermögen: Beethoven und Shakeſpeare. In gewiſſer Weiſe übertraf er ſogar dieſe, indem er ſie vereinigte und zu unmittelbarer Gegenſtändlichkeit erhob. Was an den beiden großen Schöpfererſcheinungen nur der nachſchaffenden Phantaſie erfaßbar blieb, war hier lebendige, ſprechende Gegenwart geworden. Es war die Gewalt der dämoniſchen Bühnenerſcheinung, austönend durch den Gefühlslaut der Muſik. Es war das Geheimnis der Leidenſchaft, allen Sinnen gleichzeitig offenbart in der ſichtbaren Gebärde und dem Klang der Stimme, ſchöpferiſche Kunſt des plaſtiſchen Bildens, letzte Verdeutlichung künſtleriſcher Geſichte. Es war der Geſtalt gewordene Ausdruck ſelbſt, das mimiſche Genie als Naturgewalt, verkörpert in einer ſingend darſtellenden Frau. Das Weſen des rezeptiv produktiven Genius enthüllt ſich Wagner plötzlich in der Erſcheinung der größten Künſtlerin

ſeiner geſamten Erfahrung. Parallel dieſem umwälzenden Kunſteindruck geht das reale Leben: „Für mich hatte das Weib begonnen, vorhanden zu ſein." Hier die verlangende Sinnesfreude der zum Mannesbewußtſein erwachenden Natur, dort die Erſcheinung der genialen Künſtlerin, aus deren Darſtellung die leichtwiegende italieniſche Muſik zu erſchütternder Größe emporwächſt. Die romantiſche Oper ſinkt zu den Schatten. Nicht mehr Muſik als Zaubermacht der Bild- und Sphärengeſtaltung: Muſik als Sinneslaut der von heißen Impulſen durchjagten Kreatur bricht durch. Es iſt nicht die große pathetiſche Leidenſchaft des Beethovenſchen Gefühles, es iſt die begehrliche Leidenſchaft des Blutes. Aus ihr wächſt ein neues Spiel. Die Geſtalt des heroiſch ſinnlichen Weibes ſteht im Mittel punkt und beſtimmt das Geſchehen. Dieſes Weib iſt jetzt die Muſik, aus ihrer Erſcheinung ſpinnen und verſchlingen ſich die Fäden. Die Welt der harmoniſch diatoniſchen Typen verblaßt, die Individuallinie der leidenſchaftlich bewegten Melodik, die Sprache der modulatoriſchen Verſchlingungen, der chromatiſchen Akzente dominiert. Es ſetzt der zweite Ausdruckskreis an, der „Tannhäuſer", „Triſtan", „Venusberg" bis zum Mittelakt des „Parſifal" umſchließt. Es entſteht das „Liebesverbot".

Der Umſchwung, der die Natur Wagners hier plötzlich ſturmhaft auf die entgegengeſetzte Seite ihres bisherigen Weſens wirft, äußert ſich nicht allein in der Umſtellung der Muſikempfindung. Laubes geringſchätzige Meinung von der deutſchen romantiſchen Oper erſcheint mit einem Male gerechtfertigt. Wagner ſelbſt fühlt den Drang, dies auszuſprechen. Die „Zeitung für die elegante Welt" bringt bereits im Juni, kaum ein halbes Jahr nach der Vollendung der „Feen", jenen Aufſatz von Wagner über die „deutſche Oper", in dem Weber, der „nie den Geſang zu behandeln verſtand", als für die Oper unzureichendes, „rein lyriſches Talent", „Euryanthe" als „kleinliche Klügelei", die geſamte deutſche Oper als lächerliche Gelehrtenarbeit abgetan wird. „Wir ſollen aufatmen aus dem Wuſt, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halſe werfen, keine Viſionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben und endlich Menſchen werden . . . Warum iſt jetzt ſo lange kein deutſcher Opernkomponiſt durchgedrungen? Weil ſich keiner die Stimme des Volkes zu verſchaffen wußte – das heißt, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es iſt . . . Wir müſſen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden ſuchen,

und der wird der Meiſter ſein, der weder italieniſch, franzöſiſch – noch aber auch deutſch ſchreibt."

„Packen" iſt das Loſungswort dieſes Aufſatzes, es kehrt faſt in den nämlichen Wendungen in dem „Paſticcio" wieder, das Wagner einige Monate ſpäter, im November 1834 als „Canto ſpianato" in Schumanns „Neuer Zeitſchrift für Muſik" veröffentlicht. „Unſere modernen romantiſchen Fratzen ſind dumme Leichengeſtalten. Werft ſie weg – greift zur Leidenſchaftlichkeit; nur für das Menſchliche fühlt der Menſch Teilnahme, nur das menſchlich Fühlbare kann der dramatiſche Sänger repräſentieren. Es iſt euch ſchon oft geſagt, ihr wollt's aber nicht glauben, daß zu einer Oper nur ein Ding nötig iſt – nämlich Poeſie! Worte und Töne ſind nur ihr Ausdruck."

Das ſind die Sturmvögel, die dem „Liebesverbot" vorausflattern. Was Wagner unter „Poeſie" in dem letzten Satze verſteht, erklärt er hier noch nicht näher. Daß er nicht die Dichtung meint, zeigt der Nachſatz. Er meint das, was „packt" und was ihm jetzt im Vorbilde der ſingenden genialen Darſtellerin erſcheint: die Kraft der ſzeniſchen Veranſchaulichung, wie ſie dem lebendigen Mimen entſtrömt. Die mächtige Welle, die ihn ſo widerſtandslos über die eigene jüngſte Vergangenheit hinwegträgt, hat auch ſein perſönliches Leben erfaßt. Im Juni hat er bei einem Ausflug nach Teplitz das „Liebesverbot" nach Shakeſpeares „Maß für Maß" entworfen. Einen Monat ſpäter bereits tritt er ſein erſtes ſelbſtändiges Engagement als Muſikdirektor der Bethmannſchen Truppe an, die während des Sommers in Lauchſtädt und Rudolſtadt gaſtiert, während des Winters in Magdeburg ihren Standort hat. Nun iſt der Einundzwanzigjährige künſtleriſch und wirtſchaftlich ſein eigener Herr. Der Theaterſtrudel faßt ihn, und übermütig wirft er ſich in die ihm ſo erwünſchte und erſehnte Welt der „Zampa", „Tancred", „Fra Diavolo", der Proben und Aufführungen, der Scherze und Abenteuer. Auch die Schröder-Devrient gaſtiert jetzt unter ſeiner Leitung. Sie hilft ihm ſogar bei einem zu ſeinen Gunſten veranſtalteten Konzert, in dem er das Magdeburger Publikum durch Beethovens „Schlacht von Vittoria" vergebens zu „packen" verſucht. Mit einer Neujahrskantate, in der das ihm ſo liebe Andantethema der Sinfonie als ſymboliſcher Scheidegruß des alten Jahres wiederkehrt, hat er das Jahr 1835 im Theater eröffnet, die Sommerzeit bringt äußere Sorgen. Die Theatergeſchäfte ſehen bedenklich aus, das fröhliche Leben hat zu Schulden geführt. Es gibt eine heftige, beſchämende Auseinanderſetzung mit dem reichen Schwager Friedrich Brockhaus, die Mutter mahnt

und verſucht zu begütigen. Wagner reiſt, angeblich um Perſonal für den Direktor zu ſuchen, wieder nach Teplitz, Karlsbad, Prag und kehrt über Nürnberg, wo die Schweſter Klara mit ihrem Manne tätig iſt, zurück. Die neue Spielzeit beginnt, die äußere Lage der Direktion geſtaltet ſich immer bedrohlicher. Kaum wird es möglich, die Saiſon zu Ende zu führen. Am 29. März 1836 findet die letzte Vorſtellung ſtatt, eine für den 30. angekündigte Wiederholung muß wegen einer Prügelei im Perſonal abgeſagt werden. Das Werk, das nach einmaliger Aufführung dieſem Ausklang der Theaterfreude zum Opfer fällt, iſt das „Liebesverbot". Dem zweiundzwanzigjährigen Komponiſten ſollte die vereitelte Benefizvorſtellung aus ſeinen Schulden helfen. Die leichtherzige Kunſtauffaſſung, in die Wagner ſeit der Rückkehr von Würzburg geraten iſt, hat ihre Rückwirkung bis in die Angelegenheiten ſeiner äußeren Lebensführung geübt. Er iſt Kapellmeiſter einer verkrachten Theatergeſellſchaft, Bräutigam einer hübſchen, gleich ihm engagementsloſen Schauſpielerin, verſchuldet, ohne Ausſicht auf neue Anſtellung, Verfaſſer mehrerer Aufſätze, in denen die romantiſche Oper verſpottet wird, Komponiſt eines Werkes, dem gegenüber der Leipziger Theaterdirektor erklärt, daß „der Stadtrat die Erlaubnis zur Darſtellung ſolcher Dinge nicht erteilen würde".

„Iſabella war es, die mich begeiſterte: ſie, die als Novize aus dem Kloſter ſchreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für ihren Bruder zu erflehen, der wegen des Verbrechens eines verbotenen . . . Liebesbundes . . . nach einem drakoniſchen Geſetze zum Tode verurteilt iſt. Iſabellas keuſche Seele findet vor dem kalten Richter ſo triftige Gründe zur Entſchuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr geſteigertes Gefühl weiß dieſe Gründe mit ſo hinreißender Wärme vorzutragen, daß der ſtrenge Sittenwahrer ſelbſt von leidenſchaftlicher Liebe zu dem herrlichen Weibe erfaßt wird. Dieſe plötzlich entflammte Leidenſchaft äußert ſich bei ihm dahin, daß er die Begnadigung des Bruders um den Preis der Liebesgewährung von ſeiten der ſchönen Schweſter verheißt. Empört durch dieſen Antrag, greift Iſabella zur Liſt, um den Heuchler zu entlarven und den Bruder zu retten . . . Shakeſpeare ſchlichtet die entſtandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des, bis dahin im Verborgenen beobachtenden, Fürſten . . . Ich dagegen löſte den Knoten ohne den Fürſten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich nach der Hauptſtadt Siziliens verlegt, um die ſüdliche Menſchenhitze als

helfendes Element verwenden zu können; vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten: ‚Wer sich nicht freut bei unsrer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust!' Der Statthalter, von Isabella vermocht selbst maskiert zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt – der Bruder, noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Klosternoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprozession schreitet alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man vorausetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei."

So berichtet die „Mitteilung" zusammenfassend, unter Nichterwähnung der das gesamte Werk durchziehenden, breit angelegten Buffoszenen, in denen der komödiantische Ursprung des Ganzen unverhüllt, in fast possenhafter Drastik zum Vorschein kommt. Dieses Komödiantische ist die Wurzel des Werkes, aus ihr wachsen ebenso die derben Späße der Buffomarionetten wie die heroischen Ekstasen der weiblichen Hauptfigur. Die Szene, nicht mehr Zauberreflex einer klingenden Tonbewegung, sondern Zentrum der musikbeschwingten mimischen Geste, ist Ausgangspunkt und Ziel des Ganzen. Die musikalische Form, einst als romantische Maske gebildet, wird jetzt der modischen Gesangsoper entnommen, ihr Vorbild bestimmt den Charakter des Entwurfes. „Die Musik auch zu dem ‚Liebesverbot' hatte im voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt, und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen."

Es ist genau der nämliche Vorgang wie bei der Sinfonie, wie bei den „Feen" – verschieden sind nur die Anlässe. Das Empfängnisvermögen sucht den Eindruck. Ob dieser von Beethoven, von Weber und Marschner, von Donizetti und Auber kommt, ist eine Nebenfrage. Die Einheitlichkeit der rezeptiven Natur dokumentiert sich nicht an der Gleichartigkeit des Wiedergegebenen. Erst an der Gegensätzlichkeit der Muster kann sie ihre Verwandlungskünste entfalten. Dieser sprunghafte Wechsel ist Bedingung für ihre Betätigung. Sie muß sich immer wieder mit fremdem Inhalt füllen, um, über diesen hinweg, an der Art der Reproduktion ihre Eigentümlichkeit erweisen zu können: die Fähigkeit des Maskenwechsels,

die daraus ſich ergebende Durchdringung des Materiales aus den Geſetzen der darſtellenden Kunſt.

So rollt die Muſik des „Liebesverbotes" den Formorganismus von einer den „Feen" entgegengeſetzten Seite auf. Steht dort im Mittelpunkt die Wundererſcheinung der Harmonie, aus deren Zerlegung ſich die diatoniſchen Akkord- und Schreittypen der Melodik ergeben, ſo wird im „Liebesverbot" die ſingende, durch den mimiſchen Affekt geleitete menſchliche Stimme zum Zentrum. Dieſe Oper iſt Geſang als Individualſpiegelung, aus der ſich die muſikaliſche Sprache geſtaltet, Geſang als menſchlich perſönliche Kundgebung, gebunden an Temperament und Leidenſchaft des Singenden. Es erſcheinen die beiden Haupttypen, in denen Wagner die Ausdrucksfähigkeit der Menſchenſtimme erfaßt. Der leidenſchaftlich klagende, wunſchhaft begehrende Bariton wird zum Stimmtypus des Mannes, von der Figur des Statthalters Friedrich über den Holländer, Wotan und Sachs bis zum Amfortas führend. Ihm gegenüber tritt der dramatiſche Sopran des Weibes, wie er alle heroiſchen Frauengeſtalten Wagners bis hinauf zur Kundry bezeichnet. Es werden die Elementarerſcheinungen der Stimmaktion in den Elementarregungen ihrer Ausdrucksakzente aufgeſtellt. Die Stimmen als handelnde Kräfte werden ihren Affektmöglichkeiten nach erkannt und gegeneinander geführt, im arios deklamatoriſchen Monolog des Mannes, in der Leidenſchaftsmelodik des Weibes, im duettierend ſteigernden Zwiegeſang. Dieſes alles geſchieht im Gewande der italieniſch-franzöſiſchen Oper. Ihre äußerlich dominierende Form iſt für das künſtleriſch Weſenhafte dieſes Geſchehens ebenſo gleichgültig wie Form und Duktus der romantiſchen Oper für die „Feen". Aber ſie umhüllt dieſes Weſenhafte noch ebenſo bis zur Unkenntlichkeit wie in dem älteren Werk.

Die Aufſtellung der mimiſchen Geſangstypen von Mann und Weib, wie Wagner ſie hier erfaßt, beſtimmt ſein geſamtes Schaffen. Sie führt ebenſo zu neuen geſteigerten Geſtaltungen, wie jene Klangbewegungstypen der „Feen" ſich in immer neuen Umwandlungen durch das Lebenswerk ziehen. Aus den darſtelleriſch bedingten Geſangstypen ergibt ſich die beſondere Art der melodiſchen Stiliſierung. Sie iſt nicht harmoniſch inſtrumental, ſie iſt vokal chromatiſch, wie das Ausdrucksgeſetz der Stimme ſie als lebendigen, intenſiven Menſchenlaut dem abſtrakten Inſtrumentallaut entgegenſtellt. Nahezu alle Melodien dieſer Muſik zeigen den chromatiſchen Einſchlag. Als drängendes Element der Entwicklung

und Ausſpinnung ihnen beigegeben, bildet er gleichſam die Gelenkkraft der melodiſchen Linie. Dieſe erhält gegenüber der breit periodiſierten „Feen"-Melodik auffallend knappe, zu motiviſcher Draſtik verkürzte Gliederung. Die italieniſierende Struktur dient lediglich als Hilfsmittel geſanglicher Formung. Die Nachahmung tritt da am deutlichſten hervor, wo ſie ſich auf ſtiliſtiſch forcierte Äußerlichkeiten bezieht: überall, wo nicht die beiden Mittelfiguren den muſikaliſchen Darſtellungstrieb unmittelbar erregen. Das theatraliſche Spiel der ſingenden Stimmen entfaltet ſich am ſtärkſten in den leidenſchaftlichen Monologen Friedrichs, in Iſabellas flehenden, ſchmeichleriſchen, heroiſchen Geſängen. Zuſammengeführt werden beide im großen Duett des erſten Finales. Sein Aufbau leitet von Iſabellas Fürbitte, Friedrichs Sinneswandlung bis zum Herbeiruf des Volkes, um hier plötzlich aus der ſcheinbar tragiſchen Steigerung zum verſtellten Übermut umzuſchlagen. Dieſes ſind die Momente, in denen der darſtelleriſche Trieb vehement durchbricht, „Wort und Ton" nur „Ausdruck" werden für die „Poeſie" der theatraliſchen Szene. Die Muſik als ſolche bleibt gegenüber dieſem Grundwillen faſt belanglos. Sie erhält in dem von der Ouvertüre her das ganze Werk durchziehenden deklamatoriſchen Gerichtsſpruch eine erinnerungshaft empfundene motiviſche Verklammerung. In der Vorwegnahme des Glaubensmotives aus „Tannhäuſer", hier der friedlichen Stille des Kloſters geltend, erſcheint eines jener klanglichen Grundſymbole, die einen beſtimmten ſzeniſchen Affekt ſtets begleiten und die innere Identität äußerlich veränderter Bilder kennzeichnen.

Das „Liebesverbot" iſt das ergänzende Gegenſtück der „Feen". In beiden Fällen gelangt Wagner durch die Maske einer gegebenen Form zu dem, was ſeiner Natur eigentümlich iſt und jenſeits dieſer Formen liegt. Indem er imitiert, übt und ſteigert er die Gabe der Imitation, indem er ſich von Eindruck zu Eindruck reißen läßt, um den Durſt des Empfängnisverlangens zu ſtillen, erkennt er die Fähigkeit der Eindruckswiedergabe im Ausdruck als Grundgebot ſeines Geſtaltungswillens. Nie ſchöpft er aus ſich ſelbſt, das aus anderen Geſchöpfte aber weckt in ihm eine neue Kraft der Reproduktion, und der Dämon treibt ihn unerſättlich weiter, von Muſter zu Muſter, von Beethoven zur Romantik, von der Romantik zum italieniſchen Geſang.

Auch der Affekt dieſer Gattung hat ſich entladen. Er hat ein Werk gebracht, das reale Daſeinsmöglichkeit ebenſowenig in ſich trägt wie das

vorangehende. Das Nachgeahmte daran bleibt in der Wirkung auf andere vorherrſchend, läßt das Eigene nur als ſtörende Nebenwirkung erſcheinen. Die Eindruckskraft des Muſters iſt verbraucht, die äußeren Schwierigkeiten häufen ſich. Leipzig bietet dem Verſchuldeten keinen angenehmen Aufenthalt mehr, eine dortige Annahme des „Liebesverbotes" iſt nicht zu ermöglichen. Wagner wendet ſich nach Berlin, er hofft auf Anſtellung am Königſtädtiſchen Theater, aber die Ausſicht zerſchlägt ſich. Er reiſt auf gut Glück nach Königsberg, wo Minna Planer ein Unterkommen gefunden hat, auch dort zeigt ſich keine Hoffnung. Er ſchreibt nach Riga, ohne Antwort zu erhalten. Er iſt ohne jeden wirtſchaftlichen Halt, alſo heiratet er. Im Frühjahr 1837 endlich wird die Königsberger Muſikdirektorenſtelle frei. Er übernimmt ſie, und bald darauf iſt auch dieſe Bühne bankerott. Die junge Frau entflieht mit einem Liebhaber, Wagner jagt ihr vergebens nach, dann wendet er ſich unſchlüſſig über Berlin nach Dresden. Hier endlich bricht wieder ein Hoffnungsſtrahl durch. Franz von Holtei, der Singſpieldichter und Dramaturg des Königſtädtiſchen Theaters hat die Direktion der Rigaer Bühne übernommen. Er ſtellt ein neues Enſemble zuſammen und engagiert Wagner als Kapellmeiſter. Mitte Auguſt 1837 trifft Wagner am neuen Ziel ein, gegen Ende des Jahres findet ſich auch Minna wieder zu ihm. Es beginnt der letzte Akt des Lebensvorſpieles.

Die anderthalb Jahre von der Magdeburger Aufführung des „Liebesverbotes" im März 1836 bis zur Neueinrichtung in Riga bezeichnen den tiefſten Stand der bisherigen Lebenslinie Wagners. Ihn peinigt nicht nur wirtſchaftliche Not, wie ſie in den nächſten und ſpäteren Jahren mehrfach und faſt noch drückender wiederkehrt. Es tritt auch jene zyniſche Frivolität hervor, wie ſie ähnlich kraß nur noch einmal, in der Zeit vor der Berufung nach München, durchbricht. Die Urſache liegt in beiden Fällen nicht in der äußeren Sorge, ſie liegt in der Tatſache plötzlicher Erſchlaffung des produktiven Triebes. Die Jahre von 1832 bis 1836 haben die Verarbeitung einer Fülle von Eindrücken gebracht. Eine Anregung folgt der anderen, jede knüpft an die vorangehende an, indem ſie dieſe in ihr Gegenteil verkehrt. Das Vergnügen am Maskenſpiel der Kunſtformen ſteigert ſich bis zur tollen Ausgelaſſenheit, die Karnevalslaune des letzten Werkes überträgt ſich auf das Leben ſelbſt. Sie wirbelt den Urheber in einen Strudel rauſchhafter Erregungen und Unwahrſcheinlichkeiten des realen Daſeins, die mit ſeiner Verheiratung den Gipfel erreichen. Plötzlich erliſcht der Taumel. Wagner weiß nicht, was tun, er

findet keinen Eindruck, er ist leer. Was er in dieser Zeit schafft, ist kaum erwähnenswert gegenüber dem Bisherigen. In Berlin wird die schon in Leipzig entworfene „Polonia"-, in Königsberg die „Rule Britannia"-Ouvertüre ausgeführt. Es sind zwei pomphaft lärmende Orchesterstücke über Liedmotive. Eine dritte, „Napoleon", worin der Untergang des Kaisers durch einen Tamtamschlag dargestellt werden sollte, kam nicht zustande. „Ich glaube," heißt es in der Autobiographie, „es war besonders mein Skrupel über die Zulässigkeit dieses Schlages, der mich von der Ausführung meines Planes für jetzt abhielt. Dagegen veranlaßte mich das Nachdenken über den Mißerfolg der Aufführung meines ‚Liebesverbotes', eine theatralische Arbeit zu entwerfen, bei welcher die Ansprüche an das Sänger- und Chorpersonal in ein richtigeres Verhältnis zu dem von mir erkannten Bestand der Kräfte der mir einzig zugänglichen kleineren Stadttheater gesetzt sein sollten." Die Ausnahmemaße, nach denen die Gestalten Isabellas und Friedrichs entworfen waren, werden aufgegeben. Nicht mehr die Schrœder-Devrient, sondern der Provinzsänger, wie er in Magdeburg oder Königsberg agiert, gibt das Muster für die Skizze einer komischen Oper „Die glückliche Bärenfamilie", nach einem Stoff aus Tausend und eine Nacht. Es ist ein Verlegenheitsversuch, sich eine neue Aufgabe zu stellen, die Lösung gelangt nicht über die ersten Anfänge hinaus. Es bleibt die Öde einer inhaltslos gewordenen Begabung, deren äußere Schicksale mit ihren niederdrückenden Verwirrungen nur die innere Hilflosigkeit spiegeln.

Ein Erlebnis außergewöhnlicher Art fällt in diese Zeit der Stagnation. In Berlin hört Wagner unter Spontinis Leitung eine Aufführung des „Ferdinand Cortez". Etwas bisher Ungekanntes tritt plötzlich vor die Seele: die große Oper, nicht als ästhetischer Literaturbegriff, sondern als lebendige Tatsache der Aufführung, des Spieles, das eine bisher fremde Art theatralischen Gestaltens erschließt. „Ließ mich auch die eigentliche Darstellung, namentlich in betreff der Hauptpersonen, die sämtlich nicht mehr der Blüte der Berliner Oper angehörten, kalt, und kam es auch nie zu einer Wirkung, die sich nur annähernd derjenigen, welche die Schrœder-Devrient auf mich gemacht hatte, vergleichen konnte, so war mir doch das außerordentlich präzise, feurige und reich organisierte Ensemble des Ganzen durchaus neu. Ich gewann eine neue Ansicht von der eigentümlichen Würde großer theatralischer Vorstellungen, welche in allen ihren Teilen durch scharfe Rhythmik zu einem eigentümlichen,

unvergleichlichen Kunſtgenre ſich ſteigern konnten. Dieſer ſehr deutliche Eindruck lebte draſtiſch in mir fort, und hat mich bei der Konzeption meines ‚Rienzi' namentlich geleitet, ſo daß in künſtleriſcher Beziehung Berlin ſeine Spuren in meinen Entwicklungsgang eingrub."

Hier iſt der neue Eindruck in ſeiner allgemeinen Bedeutung wie der Beſonderheit ſeiner Art gekennzeichnet. Nach dem harmoniſchen Ausdruckswerk des bildhaft bewegten Klanges, nach dem melodiſchen Ausdruckswerk der mimiſch individualiſierten Geſangsſtimme kommt das Ausdruckswerk der großen heroiſchen Gebärde. Es iſt das Werk des Rhythmus, wie er ſich als tragende Kraft der geſanglichen Einzelſtimme, des Enſembles, der formalen Geſamtorganiſation in der feierlich feurigen Steigerung des Affektes offenbart. Ein ſtarker Eindruck zeigt, von welcher bisher ungekannten Seite her die Bühne neu zu packen iſt. Aber dieſer Eindruck bedarf der Zeit, um ſich auszuwirken, er bedarf der langſamen Kräfteſammlung, um mit voller Wucht ausbrechen zu können. Er bedarf der gewaltſamen Niederdrückung der Lebenslinie, um die Gewalt des Stoßes zu gewinnen, mit der er aus der Tiefe zur Höhe emporſchnellen muß.

Jene „Cortez"-Aufführung fällt noch in den Sommer 1836. Sie weckt zunächſt die allgemeine Idee der großen Oper, die zu einem Textentwurf nach einem Roman von König: „Die hohe Braut" führt. Dem Aufbau nach bereits die neue Form akzeptierend, dringt dieſer Entwurf, um eine Liebeshandlung gruppiert, noch nicht über die Buntheit der Bilder zur Grundbedeutung des heroiſchen Akzentes durch, wie nur die große geſchichtliche Erſcheinung ihn zu geben vermag. Wagner ſchickt das Buch an Scribe nach Paris zur Begutachtung. Die erſte Sendung geht verloren, eine ſpätere Anknüpfung verläuft ergebnislos. Zehn Jahre ſpäter komponiert der Prager Freund Kittl den Text, nachdem Reiſſiger ihn abgelehnt hat. Inzwiſchen iſt bei dem letzten Dresdener Beſuch Bulwers Rienzi-Roman in Wagners Hände gefallen. Aus der hier geſchilderten Erſcheinung des Volksbefreiers gewinnt plötzlich Spontinis Cortez-Geſtalt neues, bildhaftes Leben. Zu ihr zu gelangen, ſie nicht nur zu erreichen, ſie noch zu überbieten, durch ſolchen Aufſchwung mit einer einzigen Kraftſpannung in die höchſte Region theatraliſcher Kunſt zu gelangen, wird das Ziel. Alle Mittel der Szene und des Klanges müſſen aufeinandergetürmt werden: darſtelleriſcher Affekt der Stimmelodik, Bewegungsreichtum des harmoniſchen Bildes, Elementargewalt des rhythmiſchen Pathos müſſen ſich verbinden. Etwas Ungeahntes, bisher Un-

vorſtellbares ſoll entſtehen, der Ehrgeiz des Helden wird zum Ehrgeiz des Schöpfers ſelbſt und überträgt ſich ebenſo rückwirkend auf ihn, wie vordem der Sinnestaumel des „Liebesverbotes". Es drängt ihn, die Spannung zwiſchen Innen- und Außenwelt zu erweitern. Je unwahrſcheinlicher „Rienzi" innerhalb der jetzigen Umgebung wird, um ſo mehr ſteigert ſich die Größe ſeines Bildes. Riga iſt die Wirklichkeit, jenſeits dieſer Wirklichkeit aber ſteigt ein Traumbild auf: Paris, die Stadt des eigentlichen und einzigen Theaters, die Heimat der großen Oper. Das neue Spiel beginnt: Wagner ſpielt große Oper. Um ſie wahrhaft ſpielen zu können, bedarf er des Phantasmas der Hauptſtadt dieſer großen Oper. Er bedarf ihrer, wie er der Schroeder-Devrient bedurfte, um ſeine Iſabella ſchaffen zu können. Nur iſt das diesmalige Vorbild nicht der Mime, ſondern der theatraliſche Kunſtbegriff einer fernen Stadt. Der verwegene Wille ſpannt ein magiſches Seil von der Düna bis zur Seine, und die Phantaſie vermag das Unwirkliche in Wirklichkeit zu verwandeln. Je mehr ſich Wagner Riga entfremdet, um ſo näher rückt er Paris, bis der letzte Schritt geſchieht und der Wunſch zur Wahrheit wird. In Magdeburg hat Wagner eine Ouvertüre geſchrieben zu einem Schauſpiel „Columbus", ein merkwürdiges, ſkizzenhaftes Stück, in Idee und Form abweichend von ſeinen ſonſtigen Inſtrumentalkompoſitionen. Es iſt eine Meeresſchilderung, unterbrochen von einem „gewaltſamen, ſehnſüchtig verlangenden und ſtrebenden Motiv." Viſionär erklingende Trompetenfanfaren antworten in mehrfachen dialogiſchen Wiederholungen, dynamiſch geſteigert bis zum Ertönen in voller Kraft. Es iſt die erſte Vorkonzeption der „Holländer"-Idee, die jetzt ebenfalls in Riga aus der Lektüre Heines bildhaft vor die Augen tritt. Es iſt aber zugleich die erſte ahnungshafte Kundgebung jenes Willens zur unbekannten Ferne, in der die Erfüllung liegen, die Perſönlichkeit ſich ſelbſt und ihre wahre Aufgabe finden muß.

Wagner fühlt, daß er dieſes Zieles der Selbſtgewinnung bedarf. Er hat Formen geſpielt bisher, er muß ſich ſelbſt ſpielen lernen. Er muß Held werden, er muß jenes Kapitol erobern, das in der Ferne liegt, zu der die Columbus-Holländer-Viſion hinüberlockt. Paris wird Rom, das deutſche Theater wird ein ſchlechtes Patriziat, der Komponiſt wird Befreier und führt zur Herrlichkeit der Siegesmärſche. Die erſte eigene Maske wächſt heran unter der Hülle der feierlichſten Form, die die Bühne bietet. Alles kleidet ſich in die Geſte des überlebensgroßen Schwunges, der Marſch gibt den rhythmiſchen Grundakzent, bald als Hymnus, bald als breit-

ſtrömender Chorgeſang, bald als pathetiſch getragene Einzelrede eingekleidet. Auferſtehungsruf, Friedensgruß, Schlachtgeſänge, begeiſterte, ſtrafende, flehende Anſprachen mit gewaltig ausladenden Finalſteigerungen – alles dieſes muß in den Zuſammenhang der Oper gefaßt werden. Alles muß groß ſein, Orcheſter, Bühne, Chor, Soloſtimmen, der geſamte Apparat des Künſtleriſchen wie des Techniſchen, der Gefühle und Leidenſchaften wie der Dekorationen und muſikaliſchen Perioden. Bulwers Rienzi liebt eine Frau, in Wagners Rienzi findet Geſchlechtsliebe keinen Raum, er liebt nur Rom. Lediglich die Schweſter – der Geſtalt der Amazily im „Cortez" nachgebildet – darf lieben, und auch ihre Liebe muß in der Aufopferung untergehen. Das Pathos der theatraliſchen Gebärde ſchwillt zu ſelbſtvergeſſener Überhöhung des Begeiſterungstaumels: es entſteht die „große tragiſche Oper in fünf Akten: Rienzi, der letzte der Tribunen".

RIENZIS GRÖSSE

Rienzi" iſt in zwei Teilen geſchrieben. Der erſte umfaßt die beiden Vorderakte „Rienzis Größe", der zweite den dritten bis fünften Akt „Rienzis Fall". Beide Teile, in der Kompoſition durch eine dreivierteljährige Pauſe getrennt, wurden zuerſt als Ganzes aufgeführt, bis die lange Dauer der Geſamtvorſtellung die Teilung gemäß der Entſtehungsart in zwei abendliche Vorführungen veranlaßte. Spätere Zuſammenziehungen durch Streichung haben wieder beide Teile vereinigt und ſind in Partituren und Klavierauszüge übergegangen, in dieſer Geſtalt iſt das Werk auf die Nachwelt gekommen. Ob und wie weit hier ein Zurückgehen auf die authentiſche Faſſung geboten iſt, läßt ſich dieſem umfangreichſten aller Werke Wagners gegenüber ſchwer feſtſtellen. Es ſteht zur großen Oper wie das „Liebesverbot" zur italieniſchen und die „Feen" zur deutſch romantiſchen: es imitiert ſie in der Übertreibung. Es gelangt durch die übertreibende Imitation zu dem, was Sinn und produktiver Keim der Imitation iſt: zur Übertragung einer muſikaliſchen Form aus der klangorganiſchen in die darſtelleriſche Sphäre. Die Form wird zur Gebärde, an der ſie ſich ausdruckshaft verdeutlicht, der Affekt dieſer Formgebärde gibt das Geſetz des Aufbaues.

In dieſer grundlegenden Bedeutung der Formgebärde ſind beide „Rienzi"-Teile verſchieden, und ihre äußere Trennung entſpricht der inneren Gegenſätzlichkeit. Nur der erſte Teil gehört der Rigaer Zeit an, nur er kann ihr angehören. Ihn beſtimmt die Gebärde des Aufſchwunges, der Befreiung und Eroberung. Es iſt die Gebärde, die mit einer mächtigen, alle Kräfte zuſammenfaſſenden Beſchwörung aus der Eindrucksſphäre der „abſoluten" Kunſt hinüberführt in die neue, noch unbekannte Eindrucksſphäre des Lebens, um jetzt beide der Empfängniskraft zugänglich zu machen, beide aus der künſtleriſchen Mitteilung wiederklingen zu laſſen. Rienzis Größe iſt die Größe dieſes Verlangens nach dem Leben. Durch die bisherigen Kunſteindrücke vorbereitet, ſoll es ſie nun beſtimmen, ſtärken, bis ſie ſich zu der Höhe der Mitteilungskraft erheben, die Wagner die „eigentlich wahrhaft dichteriſche" nennt. Sie zwingt den Aufſchwung des erſten „Rienzi"-Teiles an den Tag. Was dieſer Tag dann bringt, gehört nicht mehr „Rienzis Größe" an, ſondern „Rienzis Fall". Er ſpielt nicht mehr in Riga, ſondern in Paris. Er eröffnet ein neues Kapitel des Lebensbuches, in dem die dunkle Geſtalt des der Ferne zuſtrebenden Columbus-Holländer-Phantomes die ſtrahlende Erſcheinung des römiſchen Tribunen verdrängt.

Die Muſik von „Rienzis Größe" iſt Muſik von Spontini, dargeſtellt von Wagner. Nicht im Sinne des äußeren Anklanges, wohl aber gemäß dem Charakter der homophonen, die rhetoriſche Diktion betonenden Melodik, der auf breitflächige Komplexwirkungen gestellten Harmonik, vor allem der militärhaften Marſchſtruktur des Formenbaues. Wagners Sympathie für Spontini, wie ſie ſich noch in dem Nachruf und manchen erzählenden Einzelheiten der Schriften äußert, beruht auf einer tiefen Wahlverwandtſchaft zwiſchen ihm und dieſem älteren Meiſter des großen Pathos und der ſzeniſchen Freske. Andererſeits mag der alternde Spontini in dem jungen ſächſiſchen Kapellmeiſter Blut von ſeinem Blute, die magiſche Überzeugungskraft der theatraliſchen Deſpotennatur geſpürt haben. Gemeinſam war beiden die Grundauffaſſung des Theaters als Kunſt der mimiſchen Affekte, der Muſik als des Mittels zur Geſtaltung dieſer mimiſchen Affekte, der Szene als unlösbarer Einheit von Bild und Klang. Gemeinſam war ihnen die Konzentration alles künſtleriſchen Vermögens auf die muſikaliſche Szene, die Mißachtung jeder Muſik außerhalb des Theaters, der fanatiſche Glaube an die Bedeutung der muſikaliſch theatraliſchen Kunſt, der ſie ihr Leben zum Opfer brachten. Es gibt vor

Wagner keine Erſcheinung der Opernbühne, die ähnlich wie Spontini dem darſtelleriſchen Elemente des Geſanges gleiche Aufmerkſamkeit zugewandt, gleiche praktiſche Belehrung erteilt hätte. Was Gluck noch in erſter Linie vom Sänger verlangt, überträgt Spontini auf den ſingenden Mimen. Wie ſeine Muſik an klanglicher Subſtanz gegenüber dem großen Vorbilde einbüßt, ſo gewinnt ſie an Beredſamkeit und Anſchaulichkeit der melodiſchen Geſte. Dieſe Geſte, an ſich kurzatmig, aber durch den inneren Fluß der rhetoriſchen Bewegung weitergetrieben und ausgerundet, ſtiliſiert ſich bei Spontini zum Formbilde des Marſches. Alles marſchiert: die Leidenſchaft wie die Klage, der Liebesjubel wie die Verzweiflung. Der Triumphmarſch iſt der natürliche Gipfel dieſer Kunſt, die höchſte Kraftentfaltung ihrer mimiſchen und klanglich gefühlsmäßigen Gebärde.

Der Affekt dieſes Triumphmarſches iſt auch die Grundgebärde von „Rienzis Größe". In wechſelnden Typiſierungen beſtimmt er die Hauptformen beider Akte: die groß aufgebauten Introduktionen und die Finales. Spontinis würdige Gemeſſenheit ſteigert ſich bei Wagner zum Enthuſiasmus der jugendlich exaltierten Natur. Es iſt der hinreißende Schwung des Willens zur Größe, der ſich an der eigenen Begeiſterung berauſcht und durch das Zündende des Vorwurfes zu immer ſtärkerer Entflammung getrieben wird. So entſteht das ſchönſte Stück dieſer Partitur, eines der ſchönſten, das Wagner überhaupt geſchaffen hat: die Introduktion des zweiten Aktes, der Chor der Friedensboten. Er zeigt die ſprühende Jugendkraft, vom Eindruck der großen Oper entzückt, in ihrer reinſten Friſche. Er iſt der Gruß der Jugend überhaupt, die Zukunftsbotſchaft der erwachenden Kraft als Reingehalt des ganzen erſten „Rienzi"-Teiles. Das Grundmotiv des Aufſchwunges, wie es die „Feen" eröffnete und mit dem Arindal-Gruß beſchloß, weitet ſich zum üppig ausgeſchwungenen melodiſchen Ornament. Die Sehnſuchtsfigur der „Feen"-Ouvertüre rankt ſich aus der vereinzelten Phraſe zur Linie auf, der Frauenklang des „Hochzeit"-Enſembles ſtrömt in akkordiſchem Wohllaut. Der liedhaft einfache Mittelſatz ſteigert ſich zum feierlichen Abſchluß in einer Melodielinie, die bis zum Anfangsthema des „Parſifal"-Vorſpieles hinauf ein Grundklang des feierlich Zarten bei Wagner bleibt. Das Gegenbild dieſes reichbewegten Frauenchores gibt der doppelchörige Lateranchor, in der Kraft ſeiner choralhaften a cappella-Harmonien eine ferne Vorahnung des „Wach auf"-Geſanges der „Meiſterſinger".

Neben den beiden chorischen Hauptstücken stehen die mannigfacher bewegten Marschformen: das erste Finale mit dem Revolutionssturm, der später das Allegro-Thema der Ouvertüre gibt, der Freiheitshymnus Rienzis, in den pomphaft aufgebauten Schwurchor einmündend. Als gewichtiges Gegenstück das zweite Finale, mit der nach Anregung der „Jessonda" eingefügten Ballettpantomime, dem Mordversuch der Nobili. Von der draftischen Chordramatik der Gerichtsszene leitet das große Adagio-Ensemble zur Lösung in den turbulenten Stretta-Triumph des zweiten Ouvertürenthemas. Alles ist Chor, Masse, Rhythmus, Ekstase. Der Titelheld erscheint inmitten dieser Schwung- und Kraftszenen nur als episodischer Sprecher, als Chorführer, als singende Einzelstimme, für deren Entfaltung einzig die Affekte des Glanzes und der Kraft bestimmend sind. Das Blendende des Tenorklanges, seine physische Wucht und durchdringende Gewalt bestimmen die Formung dieser Partie, die eben daher bei der Dresdener Aufführung der Naturbegabung eines Tichatschek so außerordentlich gelang, daß er gegen jede Kürzung opponierte, während der gleiche Sänger dem „Tannhäuser"-Ausdruck gegenüber versagte.

Fast verloren stehen inmitten dieser Massenszenen die solistischen Stücke des ersten Teiles, das Terzett Rienzi, Irene, Adriano, das Duett des Liebespaares im ersten, der Anfang des Verschwörungsensembles im zweiten Akt. Während später, in „Rienzis Fall", diese Teile über die Massenszenen emporwachsen, sind sie ihnen hier nur als Zwischenglieder eingeordnet. Der Mangel einer führenden Frauenstimme, die nur durch Übertragung der Adriano-Partie an einen Alt gewonnen wird, das Fehlen des Erotischen in der Anlage des Ganzen mag hemmend gewirkt haben. Der Leidenschaftsaffekt des Adriano, dem der Romeo der Schroeder-Devrient das Ausdrucksmuster gab, tritt erst in den entscheidenden Szenen des zweiten Teiles hervor und kommt in der vorderen Hälfte des Werkes nur flüchtig zur Geltung. Nicht solche Momente galt es hervorzuheben — es ist alles Freude, stürmischer Glanz, Ausbruch. Nur was auf dieser Linie liegt, wird jetzt mit explosiver Temperamentsgewalt erfaßt.

Diese aber treibt nun unaufhaltsam weiter, über das Werk hinaus, nach Leben schreiend, wie das Stück selbst ein einziger Aufschrei ist. Die Verhältnisse in Riga haben eine ähnliche Entwicklung genommen, wie sie sich in Wagners Leben später wiederholt: aus anfänglicher Freude

an der Theatertätigkeit ergeben ſich, ſobald die erſten Anregungen verbraucht ſind, Mißhelligkeiten und Störungen. Schulden, Zerwürfniſſe mit dem Direktor kommen hinzu. Es ſcheint, daß Wagners Stellung auch äußerlich immer ſchwieriger zu halten iſt. Holtei gibt im Frühjahr 1839 die Direktion ab, aber vorher ſchon hat er den in Riga lebenden Heinrich Dorn als Nachfolger Wagners für die nächſte Spielzeit verpflichtet. Wagner erfährt erſt nachträglich von dieſer exiſtenzgefährdenden Wendung, der gegenüber es nicht völlig klar iſt, wie weit eine Intrige Dorns, wie weit ein zwingender Grund für Wagners Verabſchiedung vorlag. Dorns und des neuen Direktors Mithilfe bei der Flucht aus Mitau Ende Juni läßt annehmen, daß triftige Veranlaſſungen gegeben waren, Wagner aus Riga verſchwinden zu laſſen.

Aber ſo hart ihn dieſe Fügung äußerlich trifft, ſo klar iſt er ſich doch ihrer tieferen Notwendigkeit bewußt. Was ihn forttreibt, ſind nicht Schulden, iſt nicht Dorn, nicht Holtei. Er hat ſich fortkomponiert am „Rienzi". Es iſt der Augenblick gekommen, wo das bisher nur dunkel geahnte große Leben unmittelbar an ihn herantritt. „Rienzi", deſſen zweiter Akt in der Kompoſition fertig iſt, hat es herbeigezwungen. Wagner hat die Schule der künſtleriſchen Nachahmung durchlaufen. Er hat Beethoven, Weber, Marſchner, Donizetti, Auber und zuletzt Spontini nachgeahmt. Mehr und mehr hat ſich bei dieſer Nachahmung die einzige ſelbſtändige Fähigkeit ſeines Weſens: die des Darſtellens gefunden und geſtärkt. Die Formen der Muſter ſind ausgeſogen, die Literaturbeiſpiele ſind erſchöpft. Was aber die „abſolute" Kunſt nicht mehr zu geben vermag, was die komponierte Oper nicht mehr enthält, das muß ihr wirkliches Daſeinszentrum bringen, der Ort, deſſen Lebenswillen den ihrigen erzeugt hat. Es kann nur noch ein Ziel geben: Paris. Der Traum muß Wahrheit werden, die Fahrt geht auf das Meer.

II. RIENZIS FALL – DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

RIENZIS FALL

Jeder neue Lebensabſchnitt beginnt bei Wagner mit der Flucht aus leergepreßter Gegenwart in eine ahnend erfaßte Zukunft. Die Flucht aus Dresden 1849 iſt künſtleriſches Gebot, die Löſung unfruchtbar gewordener Bindung wird durch herausfordernde Preisgabe der Perſönlichkeit ertrotzt. Die Flucht mit Jeſſie Lauſſot bleibt zwar Projekt, ſie genügt aber als ſolches zur Freimachung der Schaffenskraft. Die Flucht vom Züricher „Aſyl" nach Venedig iſt letztes Mittel zur Gewinnung der „Triſtan"-Ekſtaſen, die Flucht von Wien in die Vergeſſenheit iſt äußerſte Willensſpannung zur Erzwingung des rettenden Wunders, die Flucht von München nach Triebſchen iſt Auffindung des Weges zur ſchlafenden Brünnhilde. Das ſchöpferiſche Muß befiehlt, der ausführende Menſch gehorcht. So gewinnt er die Kraft neuen Vollbringens. Wagner muß aus Riga fliehen, nicht weil die Gläubiger drängen, nicht weil ſeine Stellung verloren iſt. Das ſind äußere Nötigungen, ſie hätten ſich auch anders ſchlichten laſſen, als durch die abenteuerliche Fahrt nach Paris. Er muß fliehen, weil „Rienzi" nach Vollendung verlangt. Den Aufſchwung zum heroiſchen Tatwillen konnte Wagner in der Einſamkeit der ruſſiſchen Oſtſeeſtadt finden. Für die Erfüllung reichte der bisherige Erlebniskreis nicht aus. Er mußte gewaltſam durchſtoßen werden. „Rienzis Fall" iſt zu faſſen nur aus lebendiger Kenntnis der Welt, in

die hinein der Kraftanſchwung von „Rienzis Größe" geführt hat. Sie liegt jenſeits des bisherigen Vorſtellungsbereiches. Dieſes Jenſeits mußte gewonnen werden.

Das ſind keine Bewußtſeinsvorgänge, es ſind innere Gebote des Schaffenswillens, der aus realem Geſchehen ſeine Gewebe wirkt. Es iſt der tiefe Trieb eines ſchöpferiſchen Menſchen, dem alles Wirkliche ſtets nur als Täuſchung, das Täuſchende allein als Wirklichkeit höherer Art gilt. Ihr entnimmt er die Antriebe ſeines Handelns. Wagner erkennt, daß die große Oper keine literariſche Kunſtform iſt, die man in Dresden, München oder Riga nachbilden kann. Sie iſt eine lebendige Ausdrucksgeſtalt, ihre Geſetzlichkeit iſt zu erkennen erſt aus den Lebens- und Kraftſpannungen, die Paris gibt. Wie Rienzi das neue Rom aus dem Geiſte der alten Heroenzeit erſchaut und wiedererſtehen laſſen will, ſo will Wagner die große Oper zum neuen Gefäß künſtleriſcher Hochſpannung gewinnen. Die Ahnung des Irrtumes trägt er in der Seele und hat ſie im Textentwurf vorweggenommen, aber er weiß ſie noch nicht und vermag ſie darum noch nicht außer ſich zu ſtellen. Während er noch ihrer Erkenntnis nachjagt, ſenkt ſich bereits das neue Erlebnis in ſein Inneres. Die abenteuerliche Reiſe läßt ihn das geheime Gebot ſeines Weſens ahnen, den Zwang zur Fahrt in die Ferne, den Fluch der Ruheloſigkeit, den Befehl des Dämons, als deſſen abhängiges Geſchöpf er zum Suchen eines Idols verdammt iſt. Es iſt nur eine Traumerſcheinung, die aufſteigt und wieder verſchwindet, noch fehlen Kraft und Wille ſie zu halten. Aber ſie gräbt ſich tief ein in die Seele. Nicht nur die Geſchichten der Matroſen ſeines Schiffes, nicht nur die Erzählung Heines vom fliegenden Holländer: das Erleben der Natur in den Stürmen der Meeresfahrt zündet den ſchöpferiſchen Funken, den dereinſt der Brand des Kapitols zur Flamme anfachen ſoll.

Jetzt aber ſteigt dieſes Kapitol in voller Wirklichkeit auf. Nach dreieinhalbwöchiger Fahrt von Pillau aus iſt London erreicht, von da Boulogne sur mer. Die Partitur des zweiten „Rienzi"-Aktes kommt zum Abſchluß, der zufällig dort weilende Meyerbeer wird aufgeſucht und lernt das Werk kennen. Im September 1839 trifft der ſechsundzwanzigjährige Wagner in Paris ein, um nun den „Rienzi"-Traum Wahrheit werden zu laſſen. Meyerbeer gibt ihm Empfehlungen an den Muſikalienhändler Schleſinger, an Habeneck, den Leiter der Conservatoire-Konzerte, an Duponchel, den Direktor der Großen Oper, an den des Renaiſſancetheaters. Aber dieſe

Empfehlungen wirken nicht weit. Was aus der Ferne leicht erreichbar ſchien, zeigt ſich aus der Nähe durch zähe Hinderniſſe verbaut. Wagner indeſſen iſt den Kampf gewohnt. Hält ſich die Große Oper dem unbekannten Ausländer einſtweilen verſchloſſen, ſo wird er ſich den Zugang erobern. Der Pariſer Erfolg bleibt das Ziel, der Rhythmus dieſer Stadt, der hier entfeſſelte Kampf der Energien, die Sinnenfreude, die aus allem ſpricht, iſt das geſuchte und nun gefundene Lebenselement. In ihm gilt es ſich zu behaupten, daraus wächſt die Kraft, die keine deutſche Stadt zu geben vermochte. Die Daſeinsfehde wird entſchloſſen aufgenommen, kleine Geſangskompoſitionen franzöſiſcher Lyriker ſollen den Weg bahnen. Iſt Rienzis Ziel für den Anfang zu hoch geſtellt, ſo mag das „Liebesverbot", dieſe übermütige Lobpreiſung freudigen Genießens beweiſen, wie nahe der deutſche Wagner der franzöſiſchen Unterhaltungskunſt ſteht. Die Überſetzung ſcheint ihm ſogar der Muſik beſſer zu entſprechen als der deutſche Originaltext.

Trotzdem gelingt es auch auf dieſem Wege nicht, das Theater zu gewinnen. Entmutigt hält Wagner inne. Er ſieht ſeine Bemühungen ſcheitern. Zweifel ſteigen ihm auf am Wert ſeines Beginnens. Die große Stadt hat ihn aufgenommen und verſchlungen, ſie hat ihn zur Lohnarbeit für Broterwerb gezwungen, ohne auf seine Wünſche zu achten. Sie hat ihm nur wenige Freunde gegeben, Arme, Geſcheiterte gleich ihm. Da iſt der ſonderliche Sammler und Bibliothekar, deſſen wirklichen Namen er nie erfährt, weil er ſich, um die Vergangenheit auszulöſchen, „Anders" nennt. Da iſt der junge Maler Kietz, der ſchwindſüchtige Gelehrte Lehrs. Was Wagner in den Theatern ſieht, erſcheint ihm ebenſo belanglos wie das in Deutſchland übliche, nur üppiger, bewußter herausfordernd in der ſpekulativen Schauſtellung äußerer Reize.

Eine Einrichtung freilich gibt es in Paris, die außerhalb dieſes Getriebes liegt: die Orcheſterkonzerte des Conſervatoire. Wagner hört unter Habeneck Beethovens Neunte ſo vollendet in der Durcharbeitung des Vortrages, wie er ſie nie gehört zu haben meint. Die Beethoven-Erinnerungen der Jugend werden wach, der Zauber der wortloſen Inſtrumentalmuſik wirkt als neue Offenbarung. In ſie verwebt ſich das Bild jenes vom Fluche raſtloſer Sehnſucht gehetzten Wanderers, wie es während der Seereiſe emporgeſtiegen war. Wagner glaubt eine Spiegelerſcheinung zu ſehen, aber noch iſt es nicht der die Welt durchirrende Meeresflüchtling, an den ein Weib glaubt. Es iſt ſein Vorbote: der ver-

gebens nach Erfüllung Strebende. Ein ſinfoniſcher Plan taucht auf, die Idee einer „Fauſt"-Sinfonie als inſtrumentaler Darſtellung deſſen, was die Bühne zu ſagen ihm verwehrt: „Und ſo iſt mir das Daſein eine Laſt, der Tod erwünſcht, das Leben mir verhaßt." D-moll, die Tonart von Beethovens Neunter, gibt den Grundklang. Eine langſame Einleitung zeichnet die Gegenſätze: das in weiten Intervallſchritten zur Tiefe ſinkende Einſamkeitsthema, die von Friedensbotenſextolen emporgetragene D-dur-Viſion. Das Allegro, „ſehr bewegt, ausdrucksvoll" bringt die Auseinanderſetzung: ein in Oktavgängen ſteigendes und fallendes D-moll-Thema, chromatiſch abwärts wühlend, einen in geſtrafften Rhythmen drängenden zweiten Moll-Gedanken, eine akkordiſch ſich hebende F-dur-Melodie. Dazu die D-dur-Viſion, die zuletzt nach Moll abblaßt, Zurückfallen in die Einſamkeit des Anfanges, leiſes Verklingen.

Ein Fragment. Das „Weibliche", das in ſpäteren Jahren Liſzt vermißt, fehlt, weil es dem zweiten Satz zugedacht war. Das Thema lag bereits vor, es iſt verſchwunden. Iſt es in die Senta-Ballade übergegangen? Niemand weiß es, wohl aber wußte Wagner, daß dieſe Art des Schaffens nicht die ſeinige werden konnte. Die „Fauſt-Ouvertüre", als die er den fertiggewordenen Satz ſpäter umgearbeitet veröffentlichte, iſt ſein letztes ſelbſtändiges Orcheſterſtück großen Stiles. Sie iſt zugleich der erſte Schritt in die langſam heranwachſende Ausdruckswelt des „Holländers". Die Thematik, im Viſionsgedanken noch der Melodik des „Rienzi" verbunden, weiſt in der Weitſprüngigkeit der Intervallführung, der Chromatik der Linie, der deklamatoriſchen Plaſtik des Rhythmus bereits zur Klangſphäre des „Holländers" hinüber. Auch die Tonart iſt die gleiche. Der handlungsmäßige Formaufbau, der auf ſinnfällige Gegenſtändlichkeit zielende Schnitt der Themen gehört mehr der Vorſtellungswelt eines Berlioz an als der Beethovens. Berlioz' „Romeo und Julia", die Wagner 1839 hörte, die perſönliche Bekanntſchaft mit dem ihm ſchickſalsmäßig ſo nah verwandten Muſiker mag die „Fauſt-Ouvertüre" ebenſo ſtark beeinflußt haben, wie das Hören der Neunten bei Habeneck. Gerade am Beiſpiel Berlioz' aber mußte Wagner erkennen, daß alles, was auf dieſem Wege errungen werden konnte, im beſten Falle dürftige Andeutung deſſen bleiben mußte, was ihm vorſchwebte. Jene Anſchaulichkeit, zu der ſein Ausdruckswille drängte, konnte ſich nicht mit dem Notbehelf der programmatiſchen Überſchrift, des poetiſchen Hinweiſes begnügen. War es noch möglich, den einſamen Grübler in der Abgeſchloſſenheit ſeiner

Innenkämpfe inſtrumental darzuſtellen – wie ſollte das Weib, wie ſollte die Entwicklung zur Löſung durch das Weib je annähernd dem wortloſen Inſtrumentalton verkündbar ſein?

Die „Fauſt-Sinfonie" bleibt Epiſode, Aufſchrei des Hilfloſen, Ungehörten, der durch dieſen Schrei in ſich ſelbſt ein neues Echo weckt. Aber es iſt nicht ſtark und überzeugend genug, um ihn ſofort auf dieſer Spur weiter zu locken. Die Laſt des unvollendeten „Rienzi" liegt noch auf ihm. Der Wille, der einſt ſo zuverſichtlich das Kapitol zu gewinnen träumte, iſt gedemütigt, doch nicht gebrochen. Wagners Leben in Paris ſteht zwar unter dem Druck der Not und Ausſichtsloſigkeit, aber es iſt keineswegs nur das des Verzweifelnden oder Hungernden. Die Elaſtizität ſeines Temperamentes läßt äußere Trübungen leicht vergeſſen, das Leben von zufälligen Einnahmen oder Schulden gilt nicht als Kataſtrophe und gehört zum Stile der Pariſer Künſtlerexiſtenz. Gelegentlich kommt eine kleine Aufmunterung, wie die Aufführung einer Ouvertüre im Conſervatoire. Die namhaften Künſtler kennen ihn, hat ihr freundliches Benehmen auch wenig praktiſche Folgen, ſo erfreut es immerhin ſeinen perſönlichen Ehrgeiz. Näherer Verkehr entſpinnt ſich mit dem eben nach Paris gekommenen Laube und namentlich mit Heine. Der ironiſch beſchwingte Stil und die flüſſige Darſtellungsart Heines geben Wagner begierig aufgegriffene Muſter für ſeine eigenen literariſchen Arbeiten und verdrängen die alte Vorliebe für die phantaſiereichere Sprache E. Th. A. Hoffmanns. Er findet in Heine manche ihm ſelbſt verwandte Züge, das Schickſal der aus der Heimat nicht nur vertriebenen, ſondern von dort her auch noch verläſterten Begabung veranlaßt ihn zu empörtem Proteſt gegen die Verunglimpfung Heines. Im ganzen ſcheint es, als ob die erſte Kriſe, die den Neuling in Paris am ſtärkſten gegen Ende 1839 zur Zeit der „Fauſt"-Konzeption erfaßt, im Beginn des Jahres 1840 überwunden ſei. Er hat ſich durch die erlebten Enttäuſchungen eingewöhnt, ſieht Paris nicht mehr mit dem naiven Enthuſiasmus der Rigaer Perſpektive, ſondern pariſeriſcher, kühler, ſpöttiſcher. Das menſchlich Gewöhnliche hinter der ſtolzen Faſſade iſt ihm erkennbar geworden. Die „Rienzi"-Begeiſterung des Rom-Befreiers erſcheint ihm bereits etwas fragwürdig, hätte er ſie nicht aus dem Rauſch der Entfernung zu Klängen geformt – vielleicht wäre ſie ihm jetzt ſchon nicht mehr erſchwingbar.

Um ſo deutlicher wird dafür dem ernüchterten Auge das Gegenbild: „Rienzis Fall", der Untergang des Großmeinenden an der Unzu-

länglichkeit der Mitlebenden, ſein tragiſcher Irrtum, der ein entartetes Rom für das der Heroenzeit hält. Das eben war das Erlebnis dieſer Zeit: das Erkennen des unzureichenden Unterbaues jener Hoffnung auf die Oper, auf Paris, auf all das Große und Begeiſternde, was er zu finden vermeinte. Einmal noch ſchien Paris ſich ihm gutgeſinnt erweiſen zu wollen: der Direktor der „Renaiſſance" erklärt ſich nach Anhören einiger Probeſtücke bereit, das „Liebesverbot" aufzuführen. Wagner, beglückt durch die nun ſicher zu erwartende Wendung des Geſchickes, nimmt die Nachricht zum Anlaß, ſeine ärmliche Wohnung im Hallenviertel mit einer freundlicheren in der Nähe des Boulevard des Italiens zu vertauſchen. Am Tage des Einzuges erhält er die Nachricht, daß das Renaiſſancetheater bankerott ſei. Die letzte Hoffnung auf Paris wird vernichtet, Rienzis Traumbild iſt zerſtört. In brutaler Nacktheit zeigt ſich das Bild der begeiſterungsarmen, ideenloſen, von der Politik der kleinen Zwecke beherrſchten Wirklichkeit, die den heroiſchen Willen zu Fall bringen muß. Rienzis Todesfluch gegen Rom wird zur Erlebniswahrheit, das Verſagen der Freundſchaft, die Nichtigkeit und Falſchheit ſchirmender höherer Gewalten gewinnt Kraft des Erfahrungsbekenntniſſes. Jetzt muß „Rienzi" beendet werden, aber nicht mehr für Paris, auf das Wagner einſt in jugendlicher Torheit gehofft hatte und dem er nun die Untergangsprophezeiung entgegenſchleudert. Das Werk zielt auf Deutſchland, wo der großen tragiſchen Kunſt ein neuer Tempel erſtehen ſoll.

„Rienzi" wird vollendet, nachdem die Arbeit daran faſt dreiviertel Jahre geruht hat. Die innere Spannung, die zur Entladung in den Untergangswillen treibt, iſt gewonnen. Das iſt das erſte, unerwartete und doch notwendige Ergebnis des Pariſer Aufenthaltes. Dieſe Spannung iſt gewonnen nicht nur als leidvolles Sich-ſelbſt-Verzehren, wie in der „Fauſt-Ouvertüre", ſondern in der Fähigkeit zum Pathos der Leidenſchaft. Auch dieſe Kraft der tragiſchen Steigerung hat Paris gegeben, im Erleben ſowohl wie im Anſchauen der künſtleriſchen Werke, die Wagner hier kennen lernt. In ihnen wird die Kunſtfertigkeit dieſes Pathos geradeſo bewußt als Wirkungsmittel eingeſetzt, wie die vielbewunderte Maſchinerie der Großen Oper. Meyerbeers „Hugenotten" ſind das wichtigſte Ereignis dieſer Art. Der hymniſche Bericht über das Werk, geſchrieben zur nämlichen Zeit, wo „Rienzis Fall" entſtand, zeigt, wie tief dieſe Wirkung

Wagner bewegte, wie genau er ihre Mittel beobachtete, wie heiß in ihm der Ehrgeiz brannte, die Doppeldeutigkeit der beſcheidenen Prophezeiung zu erweiſen: es ſei „unmöglich, in der Richtung, die Meyerbeer" – das „Univerſalgenie" – auf den „letzten Grenzpunkt führte, noch weiter vorſchreiten zu wollen".

Der zweite Teil des „Rienzi" zeigt im Vergleich mit dem erſten ſowohl den Zuſammenhang, bedingt durch die Anlage, als auch den Unterſchied in Entwurf und Ausführung der Einzelſtücke. Der Unterſchied ergab ſich aus der inneren Gegenſätzlichkeit und der Verſchiedenheit der Entſtehungszeiten. Gleich iſt beiden Teilen die Beibehaltung des Marſchtypus als ſtiliſtiſcher Bewegungsform der Muſik. Wie im erſten, ſo bauen ſich auch im zweiten Teil ſämtliche Themen und Formen aus der Grundvorſtellung pathetiſchen oder leidenſchaftlichen Schreitens auf. Die Steigerungen und großen Zuſammenfaſſungen der Enſembles, die Adagioſätze von der Art des Rienzi-Gebetes vollziehen ſich im muſikaliſchen Ablauf des heroiſchen Schrittrhythmus. Nur einmal wird die Bindung auf kurze Zeit gelöſt: im Gebet der Frauen während des Kampfes im Finale des dritten Aktes. Hier unterbricht der Dreivierteltakt des Frauengeſanges das Marſchthema der Schlachthymne „Santo spirito cavaliere", nimmt die leidenſchaftlichen Wechſelreden Adrianos und Irenens rhythmiſch verkürzt in ſich auf, um ſie dann in geſteigerter Wiederholung mit ſich zu vereinen. Es iſt der einzige Dreiviertelſatz des ganzen Werkes. Das große Finale des dritten Aktes, von Fanfaren eröffnet, erwächſt aus dem dekorativ rhythmiſierten Doppelmarſch der Krieger und Mönche und gipfelt in der aufſteigenden Linie der Schlachthymne. Für das Finale des vierten Aktes gibt Rienzis Zug zum Lateran – als erſte Vordeutung des „Tannhäuſer"-Marſches – die rhythmiſche Grundidee. Das letzte Finale baſiert auf dem durch fanatiſche Tonwiederholungen im zweiteiligen Molto passionato dargeſtellten Sturmchor der Volkshaufen.

Innerhalb dieſes Marſchrahmens, der den muſikaliſchen Akzent und damit auch den Stil des Vortrages beſtimmt, zeigen ſich jedoch bedeutende Abweichungen des zweiten Teiles vom erſten. Dieſer war vorwiegend auf choriſche Wirkungen geſtellt, zwiſchen denen die Einzelſzenen und Geſänge nur als Ruhepunkte oder Überleitungen eingelagert ſind. Auch der zweite Teil gipfelt in der choriſchen Steigerung, doch tritt die Maſſe nicht mehr als bewegende Hauptkraft hervor. Sie bleibt auf dynamiſche Wirkungen beſchränkt, die ſzeniſche und muſikaliſche Handlungslinie

löft fich aus ihr heraus, gibt den Einzelerfcheinungen führende Bedeutung. Die Impulfe des Gefchehens werden individualifiert. Selbft da, wo ein Enfemble die Führung behält, wie in der Empörungsintroduktion des dritten, der Verfchwörung des vierten Aktes, teilt fich diefes Enfemble auf, wird mit Freiheit und Lebhaftigkeit des Gegenfätzlichen behandelt. Der mufikalifche Mittelpunkt der Handlung aber liegt in den Solopartien. Rienzis Anfprache an die Aufwiegler im Beginn des dritten und im Finale des vierten Aktes, die große Szene und Arie des Adriano, fein Rachefchwur an der Leiche des Vaters, der Fluch des Kardinales, Rienzis Gebet, fein Duett mit Irene, Adrianos Duett mit Irene und die letzte Steigerung: Rienzis Fluch gegen Rom – diefe Szenen find die tragenden Pfeiler des zweiten Teiles. Ihnen dienen die Chöre nur noch als Kuliffe und Hintergrund. Der Zug zur Individualifierung des Pathos, das Streben aus der farbig und dynamifch empfundenen Maffenfteigerung zur perfönlich charakterifierenden Durchführung ift unverkennbar. Es bedeutet einen erheblichen Fortfchritt auch der mufikalifchen Geftaltungskraft. Vorbereitet war er durch das lebendige Beifpiel der dramatifchen Gefangs- und Rezitativbehandlung, wie Wagner fie in Paris kennen lernt.

Der Einfluß der mufikalifch deklamatorifchen Kunft der großen Oper Aubers, Halévys und namentlich Meyerbeers zeigt fich nicht nur in äußeren ftiliftifchen Anklängen: der Neigung zum Triolenpathos der Melodik, wie in Rienzis Gefang: „Ich liebte glühend meine hohe Braut." Er tritt auffallend hervor in der Umwandlung des Rezitativs vom einfachen, fprachlich akzentuierenden Vortrag des erften Teiles zur bildhaften Plaftik der Deklamationslinie. Die fchematifche Akkordfüllung des Orchefters wird abgeftreift, Gefang und Inftrumentalklang verbinden fich zu lebhaftem Ineinanderwirken. Szenen, wie die der Verfchworenen mit Adriano im Beginn des vierten Aktes, die des Adriano mit Irene im fünften Akt zeigen bereits eine dramatifche Lebhaftigkeit des Affektes, die gegenüber der pathetifchen Rezitativphrafe des erften Teiles eine neue Art gefanglicher Ausdrucksdarftellung bedeutet. Die innere Ungleichheit beider Teile weitet fich durch die gewonnene Reife in der dramatifchen Stimmbehandlung faft zum Unterfchied zweier Stilarten.

Die plaftifche Ausdrucksfteigerung des Stimmaffektes wirkt anfeuernd auf Vortrag und Gliederung der Formarchitekturen. Die Rahmenftücke jedes Aktes: die Introduktionen und Finales werden im zweiten Teil

durchweg knapper gehalten im Ausmaß, dafür kontraſtreicher im Wechſel der muſikaliſchen Bewegung. Für den Aufbau aber ergibt ſich aus der erhöhten theatraliſchen Bedeutſamkeit der Deklamation ein neues Geſtaltungsmoment: die bewußte Einſetzung des pſychologiſchen Erinnerungsmotives in den dekorativen Formenbau der großen Oper. In der betonten Wiederaufnahme des Erinnerungsmotives liegt der auffallendſte Unterſchied beider „Rienzi"-Teile. Er gibt die erſte klare Andeutung der beginnenden Rückwendung zum Geſtaltungsprinzip der Romantik, deren Formen jetzt aber durch das Pathos des heroiſchen Stiles aufgeriſſen und für die Aufnahme ſtarker dramatiſcher Bewegungen ausgeweitet werden.

Epiſodiſch erſcheint das Erinnerungsmotiv bereits im erſten Teil. Rienzis Rachegedanke: „Weh dem, der mir verwandtes Blut vergoſſen hat" erklingt in der Gerichtsſzene des zweiten Aktes als gegen ihn ſelbſt zielende „düſtre Mahnung", kurz darauf als Drohung des für den Vater bittenden Adriano. Das Verſchwörungsthema aus dem Chorterzett des zweiten Aktes zuckt bei Orſinis Dolchſtoß gegen Rienzi wieder empor. Was aber im erſten Teil Epiſode bleibt, ſteigert ſich im Verlaufe des zweiten Teiles zu formbeſtimmender Ausdrucksdeutung. So wird die Architektur des dritten Finales beſtimmt durch das „Santo-spirito"-Thema. In Verbindung mit dem auf Rienzis erſten Auftritt zurückweiſenden Fanfarenmotiv des Kriegsmarſches und dem Rachemotiv Adrianos zieht es über die äußere Handlung hinweg eine ſeeliſche Entwicklungslinie. Die Verſchwörungsintroduktion des vierten Aktes – mit den dumpfen Cis-moll-Klängen, der zur Tiefe ſinkenden Baßlinie und dem antwortenden Rachemotiv die Vordeutung der Einleitung zum zweiten Akt des „Lohengrin" – erhält durch Adrianos Rachemotiv pſychologiſchen Ausbau und wird durch den Marſch der Mönche aus dem dritten Akt abgerundet. Auch das Finale des vierten Aktes iſt aus motiviſcher Kontraſtierung entwickelt. Das „Santo spirito" wird zum Symbol Rienzis, ein in die Zukunft weiſender Zug iſt die Umwandlung des Cis-moll-Themas der Verſchwörer nach Es-dur als Wirkung von Rienzis begütigender Anſprache. Der Mönchsgeſang des „Vae tibi maledicto" und Rienzis Marſchmotiv ſtehen ſich in dialogiſchem Wechſel gegenüber, das Fluchmotiv des Kardinales ergibt die leidenſchaftliche Steigerung für Adrianos beſchwörende Umwerbung Irenes.

Immer dichter und kühner ſchlingt ſich das Gewebe der Erinnerungen. In der großen Duoſzene zwiſchen Irene und Rienzi im fünften Akt klingt nicht nur das „Santo spirito" auf. Auch Rienzis Viſion der Weltbefreiung aus dem zweiten Akt ertönt im abſchließenden Orcheſternachſpiel, und das Thema des Marſches, der ihn an die verſchloſſenen Pforten des Laterans führte, wird zum Siegesgeſang des letzten Römers und der letzten Römerin. Das Fluchmotiv, zur Waffe Adrianos geworden, kehrt wieder in ſeinem Schlußduett mit Irene, wo bereits die chromatiſchen Wellenſextolen der „Holländer"-Leidenſchaft aufrauſchen. Rienzis Todesſzene bringt die Zuſammenfaſſung der muſikaliſchen Hauptmomente: der Treueſchwur des erſten Finales ſteigt in wechſelnden Tonarten von G-dur über A-moll nach B-dur auf, unterbrochen vom Pöbelchor, die Verkündigung der Friedensboten: „Jauchzet ihr Täler, frohlockt ihr Berge" klingt aus Rienzis Mahnung an die ihm einſt dargebrachte Huldigung. Das „Santo spirito" aber wird jetzt, nach Moll verzerrt, aus der Siegeshymne zum Todesgeſang, unter deſſen wuchtigen Orcheſterklängen Rienzi mit Irene und Adriano unter dem brennend einſtürzenden Kapitol ſtirbt.

Der Überblick von Anlage und Aufbau des zweiten „Rienzi"-Teiles zeigt, daß die zeitliche Trennung vom erſten auf die organiſche Geſtaltung, mehr noch auf die künſtleriſche Anſchauung des Stoffes tief eingewirkt hat. „Rienzis Fall" iſt nur noch der Konzeption nach große Oper. Als dramatiſches Geſchehen, als künſtleriſche Darſtellung führt er heraus aus dem Kreiſe der geſchichtlichen Tatbegebenheiten in den der menſchlichen Leidenſchaften, aus dem Affekt der Ereignishandlung in den der Individualkonflikte. Andererſeits iſt der Plan des Ganzen von vornherein ſo kraftvoll gezogen, daß ſpätere Abweichungen wohl das Geſamtbild von einer neuen Seite zeigen, nicht aber den Gattungscharakter umändern können. Dieſer Charakter bleibt beſtimmt durch die Erſcheinungsform deſſen, was man große Oper nennt: Kunſt der dekorativen Bildwirkungen, aus deren ſtark betonter Gegenſätzlichkeit die Steigerungen des Pathos gewonnen werden. Wie auch „Rienzis Fall" in der Ausführung von „Rienzis Größe" abweicht, in dieſer Grundbedingung des aus bildhaften Situationskontraſten gewonnenen tragiſchen Pathos ſtimmen beide Teile überein, bilden ſie ein Ganzes. Aus dieſer Erfaſſung des Gattungstypus ergeben ſich auch die Höhepunkte der Wirkung. Sie liegen da, wo die Melodik den heroiſchen Schwung nimmt, die breit ausgreifenden Bögen ſpannt oder den ſtürmiſch drängenden Rhythmen Phyſiognomie gibt. Hier ſpricht

unmittelbar der ſchöpferiſche Impuls des Werkes: der Wille zur Weite des melodiſchen Atems, zur feurigen Energie des Rhythmus, zur machtvollen Leidenſchaftlichkeit der muſikaliſchen Gebärde. „Der Opernkomponiſt bedarf tiefer und energiſcher Leidenſchaften, und es muß ihm die Gabe verliehen ſein, dieſe in großen und ſtarken Strichen zeichnen zu können." Dieſe 1842 in dem Bericht über Halévys „Königin von Zypern" ausgeſprochene Forderung Wagners gibt das Maß dem „Rienzi" gegenüber. Sind die ihm zugrunde liegenden Leidenſchaften noch weniger „tief" als „energiſch" im Sinne der äußeren Bewegung, ſo ſind doch die Striche, in denen Wagner ſie zeichnet, „groß und ſtark". Sie haften im Gedächtnis. Der feierliche Lateranchor, das Schwurfinale des erſten, die Friedensboten, das Triumphfinale des zweiten Aktes, die emporreißende „Santo spirito"-Hymne im dritten, Rienzis Gebet im fünften Akt – das ſind die leuchtenden Höhepunkte. In ihrer überſchwänglichen Melodik lebt der jugendliche Wille zur großen Tat. Die Harmonik tritt noch zurück, ſie beſchränkt ſich auf charakteriſtiſch geführte Bewegung der Bäſſe. Der melodiſchen Linienrichtung meiſt entgegengeſetzt, iſt ſie durch markante Stufenſchritte deutlich hervorgehoben, ohne über dieſe Zweiſtimmigkeit der Außenlinien hinaus der harmoniſchen Füllung und Modulation eigene Bedeutung zu geben.

Dieſes alles, ſoweit es ihm wichtig ſcheint, faßt Wagner in einer Ouvertüre zuſammen. Er begnügt ſich nicht mit dem einleitenden Vorſpiel, wie es für die große Oper üblich geworden iſt. Er ſchreibt, entſprechend der Gattung, zu der er während der Vollendung des Werkes innerlich zurückkehrt, eine Ouvertüre im halbromantiſchen Stile und gibt im Bilde der Muſik die Grundkräfte des folgenden Geſchehens. Der Befreiungsruf, das Gebet, das Revolutionsenſemble, die Friedensfeier und, hoch emporgeſchwungen über alles andere, das Siegespanier des „Santo spirito" – das iſt Wagners Schlußbekenntnis vor der Partitur des „Rienzi". Die Sehnſucht nach der Tat hat ſie gezeugt, der Kampf um das Vollbringen hat ſie zu Ende führen laſſen. Dieſes Vollbringen hat den Schöpfer ſelbſt aus ſchwärmeriſch in die Wolken greifender Hochſpannung zum Bewußtſein der Wirklichkeit zurückgeführt. Der heroiſche Beglückungstraum eines vagen Enthuſiasmus iſt zur Erkenntnis der eigenen Beſonderheit und ihres Verhältniſſes zur Welt geworden, das Marſch- und Maſſenpathos der großen Oper zur Individualproblematik der romantiſchen, die dekorative Geſte der Melodik zur Ahnung ihrer pſychologiſchen Aus-

drucksbedeutung. Das urſprünglich geſetzte Ziel, ein Werk für Paris zu ſchreiben, hat Wagner als irrig erkannt. Der Glaube jedoch an das Wunder der Ferne iſt jetzt, wo er auf dem einſt ſo heiß erſehnten Pariſer Boden ſteht, gerade noch ſo mächtig in ihm wie damals, als er, von dieſem Glauben getrieben, die Flucht über das Meer nach Paris wagte. Das Unwahrſcheinlichſte iſt das Richtigſte. In Dresden ſoll demnächſt das neu erbaute Opernhaus eröffnet werden. „Rienzi" muß das Werk ſein, das die Weihe gibt. In der Schroeder-Devrient, dem Kapellmeiſter Reiſſiger und dem Hofrat Winkler hofft Wagner Helfer zu finden, Meyerbeers Einfluß ſoll ebenfalls wirken. Die Partitur wird ſofort nach Dresden geſendet, und kein geringerer als der König ſelbſt um Schutz und Beachtung des Werkes ſeines Landeskindes angegangen. In der Heimat, wo man die Kunſt der großen Oper nur aus unſelbſtändiger Übernahme der Pariſer Muſter kennt, hofft Wagner, der ſie ſich durch Erleben innerlich zu eigen gemacht hat, das Kapitol neu zu errichten, das in Paris zuſammengeſtürzt iſt. Anderthalb Jahre ſind nun ſeit ſeiner Ankunft hier vergangen. Ende November 1840 reiſt die „Rienzi"-Partitur nach Deutſchland, um ihrem ſehnſüchtig nachblickenden Schöpfer den Weg in das Vaterland zu bahnen.

Während der Kompoſition von „Rienzis Fall" im Mai 1840 kommt Wagner auf den Gedanken, für die Große Oper, die ein abendfüllendes Werk von ihm nicht bringen kann, ein einaktiges Stück zu ſchreiben, ein Lever de rideau, wie man es vor einem umfangreichen Ballett zu ſpielen pflegt. Es iſt nicht nur Ehrgeiz, der ihm dieſe Idee eingibt, es iſt auch die praktiſche Abſicht, ſich im kleinen Format zu zeigen, um ſeine Begabung in einer würdigen Form wirtſchaftlich nutzbar zu machen. Bis jetzt lebt er noch immer von Melodienarrangements aus beliebten Opern für verſchiedene Inſtrumente, Anfertigen von Klavierauszügen erfolgreicher Tageswerke zwei- und vierhändig, mit und ohne Text, journaliſtiſchen Arbeiten für Schleſingers „Gazette muſicale". Nun kommt noch Theodor Hells – des Hofrats Winkler – „Dresdner Abendzeitung" hinzu, die er aber umſonſt verſorgen muß, damit der einflußreiche Winkler ſich für die Annahme des „Rienzi" in Dresden verwende. Sehr ertragreich ſind alſo dieſe Arbeiten nicht, eine durch Laube verſchaffte Unterſtützung aus Leipzig fällt bald wieder fort, auch die Betätigung für Lewalds „Europa" bringt nur beſcheidene Früchte. Ferdinand Avenarius, der Gatte von Wagners jüngſter Schweſter Cäcilie Geyer, lebt zwar als Vertreter des gleichfalls

verſchwägerten Verlegers Brockhaus in Paris. Aber ſeine Mittel ſind beſchränkt, er kann nur in beſcheidenem Maße Geld leihen und empfindet eine geheime Angſt vor dem in unerſchütterlicher Erwartung eines großen Glückes ins Blaue hineinlebenden Schwager. Daß dieſes Glück eines Tages kommen muß, ſteht für Wagner außer Frage. Nachdem die „Rienzi"-Partitur nach Dresden abgeſchickt iſt, fühlt er ſich ſeines Erfolges ſchon wieder ebenſo ſicher wie damals, als er in Pillau das Schiff nach London beſtieg.

Die Bedeutung dieſer Zuverſicht als ſeeliſcher Daſeinsgrundlage für Wagners Pariſer Zeit wird meiſt unterſchätzt. Die Trübſeligkeiten dieſer Jahre erſcheinen im nämlichen Maße als real, wie Wagner ſie in den romantiſchen Selbſtbeſpiegelungen ſeiner Pariſer Berichte ſchildert. Daß die Wirklichkeit ihn hier oft ſcharf packte, ihm untergeordnete Arbeit aufzwang, iſt nicht zu leugnen. Es ſcheint ſogar, daß Wagner gerade um die Zeit der „Rienzi"-Vollendung das Pariſer Schuldgefängnis beziehen mußte. Doch ſelbſt ſolche wenig angenehmen Zwiſchenfälle konnten das elaſtiſche Temperament des Siebenundzwanzigjährigen niemals zu jener Verzweiflung drängen, wie ſeine novelliſtiſche Phantaſie vom „Ende eines deutſchen Muſikers in Paris" ſie ſchildert. Auch hier iſt Wagner durchaus Künſtlernatur, die aus tauſend Möglichkeiten des Lebens die eine für das Schaffen im Augenblick geeignete herausgreift, ohne deswegen den Gang zum Verſatzamt oder ſelbſt zum Schuldgefängnis in Wirklichkeit als Kataſtrophe zu empfinden. Droht die Zuverſicht auf dereinſtige Welteroberung unter den ſtummen Klagen der Frau zu ermatten, muß Minna ſchließlich die niedrigſte Hausarbeit auch für den Mieter, der zur Entlaſtung vom Wohnungszins das Quartier teilt, eigenhändig verrichten, ſo bringen kleine Glücksfälle die Stimmung ſchnell wieder hoch und werden als Wechſel auf das ſicher bevorſtehende große Glück genommen. So reizbar Wagners Künſtlernatur gegenüber jedem von außen kommenden Eindruck iſt, weil ſie aus ihm Nahrung empfängt, ſo frei iſt der Menſch Wagner in der Realität ſeiner Lebensführung von übertriebener Empfindſamkeit. Es beruht dies nicht auf Mängeln deſſen, was man Charakter nennt. Charakter im bürgerlichen Sinne war Wagner nie und konnte er nie ſein. Der innere Zug ſeines Weſens war nicht Beſtändigkeit, ſondern bewegungsfreudige Veränderlichkeit ſeiner moraliſchen Natur. Sein Verantwortlichkeitsbewußtſein liegt nur innerhalb der Region künſtleriſchen Schaffens. Außerhalb dieſer Region lebt er

dem inſtinkthaft naiven Egoismus des ſeiner Rolle enthobenen Schauſpielers. Das Tägliche iſt nur Pauſe zwiſchen zwei Auftritten, über dieſe Pauſe ſetzt er ſich mit elaſtiſchem Humor hinweg. Nur in ſeiner Rolle findet er ſeine Seele. Alles, was er von der Welt verlangt, iſt, daß ſie ihm die Möglichkeit gebe, ſeine Rolle zu ſpielen.

Für die Rolle aber, die erlebend darzuſtellen Wagners Gebot war, bietet gerade Paris mit der Vielfältigkeit ſeiner Bewegungen, mit der erbarmungsloſen Mißachtung des einzelnen die allein paſſende Szene. An dieſer Erbarmungsloſigkeit kann ſich ſein Not- und Einſamkeitsgefühl zum ſchöpferiſchen Rauſche ſteigern, an dieſer Mannigfaltigkeit des Zweckloſen ſchärft ſich ſein Zielbewußtſein. Der große Widerſtand wird zur Kraftquelle. Lockte Paris einſt um des Erfolges willen, ſo feſſelt es jetzt durch die befruchtende Wirkung des Mißerfolges, durch die gewaltige Phantaſieſpannung zum Unwirklichen, zu der das Unterliegen in der Wirklichkeit anreizt. So bleibt Paris Notwendigkeit und wird auch dafür erkannt. Nicht eher wird er von hier fortgehen, bis er alle Stürme dieſes Meeres der Leidenſchaften über ſich hat ergehen laſſen und vom letzten in den richtigen Hafen geworfen wird. Sein Schiff iſt ſeefeſt, es ſteht unter dem Schutze des nämlichen Dämons, der es in dieſe Ferne getrieben hat. Es iſt ein übernatürliches, phantomhaftes Fahrzeug. Es iſt die Phantaſie, die außerhalb des Realen lebt und erſt da ſich ihm nähern wird, wo eine andere Phantaſie, ein liebender Glaube ihr die Heimat bereitet, ſie vom Fluch des Getriebenwerdens durch freiwillige Hingabe erlöſt.

Aus dieſer Phantaſie des Sehnſuchtsmenſchen, dem alles Wirkliche nur Sprungbrett iſt zur Unwirklichkeit der Traumvorſtellung, erwächſt noch während der „Rienzi"-Vollendung eine Reihe novelliſtiſcher Schilderungen. Im Stile eines in Heineſcher Art modernisierten Hoffmann gibt ſich Wagner der romantiſchen Wonne des Elendsgefühles hin und entwickelt dabei ſeine Kunſtanſichten. Die „Pilgerfahrt zu Beethoven" iſt der inhaltlich ſtärkſte, in der literariſchen Form beſtgelungene Ausdruck dieſer Gedankenwelt. Sie zeigt das in dichteriſcher Vergrößerung gegebene Selbſtbildnis des in der Einſamkeit der großen Stadt unbeachtet leidenden Genies. Die Geſtalt Beethovens, wie Wagner ſie hier ſieht, wächſt zum Symbol des Künſtlers überhaupt. Im Frühjahr 1841 plant Wagner ernſtlich eine große Beethoven-Biographie, für die er drei deutſche Verlagshäuſer zu gewinnen ſucht. Wieder kommt eine Zeit tiefer Niedergeſchlagenheit über ihn, wie ſie der inneren Vorbereitung einer neuen

Schöpfung parallel geht. Die ihm ſelbſt noch unbewußte Kraftſpannung bedingt ein Erſchlaffen der äußeren Energie. Von Dresden hört er nichts. Die Aufführung der „Columbus"-Ouvertüre in einem von Schleſinger veranſtalteten Konzert – von Habeneck widerraten, da das Werk zu „vague" ſei – erzielt bei unzureichender Wiedergabe einen Mißerfolg. Zu alledem kommt noch eine letzte Demütigung: jener Einakterentwurf, den Wagner der Großen Oper eingereicht hat, gefällt dem Direktor, er will ihn ausführen laſſen, aber nicht durch Wagner. Es liegen noch Aufführungsverpflichtungen für mindeſtens ſieben Jahre vor, einem der vorgemerkten Autoren ſoll Wagner den Entwurf abtreten. Er weigert ſich, aber die Umſtände ſind drohend, es beſteht Gefahr, daß man die Skizze auch ohne ſeine Einwilligung benutzt und ihm damit eine leichtgewonnene Einnahme entgeht.

Da ſteigt ein überlegener Entſchluß auf: er erklärt ſich bereit zum Verkaufe des Entwurfes. Die fünfhundert Franken aber, die man ihm zahlt, ſollen ihm ermöglichen, das Werk ſelbſt auszuführen, nicht mehr als franzöſiſchen Einakter, ſondern als deutſche romantiſche Oper. In zehn Maitagen iſt die Skizze zum fertigen Buche gediehen, die Abſchrift geht an die Intendanz der Berliner Oper. Der zweite Ankerwurf von Paris nach Deutſchland wird gewagt. Das widerſpenſtige Glück muß gezwungen werden, und der Zwang wirkt. Am 27. Juni geſchieht die Abſendung des neuen Textes nach Berlin, am 29. Juni diktiert der Dresdener Intendant von Lüttichau jenen inhaltſchweren Brief an den deutſchen Muſiker in Paris, der die Annahme des „Rienzi" für Dresden meldet. Der Nebel teilt ſich, aus der Heimat leuchtet der erſte Strahl einer neuen Sonne. Unſagbares Kraftgefühl durchſtrömt plötzlich den ſchon faſt Verzagenden, der Glaube an die innere Richtigkeit ſeines Wollens hat eine wunderbare Beſtätigung gefunden. „Wie aus der Ferne längſt vergangener Zeiten" winkt dem ruheloſen Wanderer das Glück der Erfüllung. Der Bann iſt gelöſt und das Geſchick iſt reif: in ſieben Wochen entſteht die Muſik des „Fliegenden Holländers".

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

In der Geneſis dieſes Werkes ſchlingen ſich verſchiedenartige Fäden ineinander. Die Fabel des Stoffes lernt Wagner durch Heine kennen, die Seefahrt und die Geſpenſtergeſchichten der Matroſen hatten ſie ihm erlebnishaft nahe gebracht, über ihre Benutzung verſtändigte er ſich mit Heine. Dieſer erzählt in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopſki" die Handlung angeblich nach einem in Amſterdam geſehenen holländiſchen Schauſpiel. Da ein ſolches Stück in Wahrheit nicht vorhanden iſt, formt er die alte Sage aus eigener Erfindung frei um. In Heines Erzählung fand Wagner alles vorgebildet: die Verfluchung des Holländers, die Verheißung der Erlöſung durch ein hingebendes Weib, die ahnende Liebe dieſes Weibes, ihre freiwillige Opferung durch den Sprung in das Meer, als der Holländer fliehen will, um ſie zu retten. „Sie aber ruft mit lauter Stimme: ich war dir treu bis zu dieſer Stunde, und ich weiß ein ſicheres Mittel, wodurch ich dir meine Treue erhalte bis in den Tod! Bei dieſen Worten ſtürzt ſich das treue Weib ins Meer, und nun iſt auch die Verwünſchung des fliegenden Holländers zu Ende, er iſt erlöſt, und wir ſehen, wie das geſpenſtiſche Schiff in den Abgrund des Meeres verſinkt." So erzählt Heine. Er knüpft daran die ironiſche Moral, daß alſo die Frauen ſich in acht nehmen müſſten, keine fliegenden Holländer zu heiraten, und die Männer ſähen, daß ſie durch die Frauen

günſtigſtenfalls zugrunde gingen. Es iſt die dem Romantiker eigentümliche Art der Selbſtbefreiung aus einem innerlich ergreifenden Phantasma durch ernüchternden Witz. Heine ſieht die Doppelwelt der Romantik, das ſtändige Gegenſpiel von Traum und Wirklichkeit, von Gefühlsſchwärmerei und Verſtandeswahrheit als einander bedingende Vorſtellungsarten. Er empfindet das Zwieſpältige des Unvereinbaren. Wagner, der Künſtler des Theaters, gibt ſich vorbehaltlos der Illuſion des Traumbildes hin.

Eben darum kann er Heines Vorlage nicht genau übernehmen. Er muß das Unwahrſcheinliche wahrſcheinlich machen, muß den Holländer und ſein Weib in den Ablauf einer geſchloſſenen Handlung ſtellen. Er gewinnt ſie, indem er Vater und Verlobten des Weibes als menſchliche Gegenſpieler des Fremdlings hinzufügt. Dieſe Änderung führt auf die zweite Quelle: Marſchners „Vampyr". Er war das Wagner nächſtſtehende Werk Marſchners. In Würzburg ſchon war es häufig gegeben worden, Wagner hatte dort für den Bruder Albert ein ergänzendes Allegro zu einer Arie des Tenorliebhabers Aubry geſchrieben. In einer Epiſode dieſes Werkes findet er nun das, was bei Heine fehlt: die Romanze des ſehnſüchtigen Mädchens vom „bleichen Mann mit ſeelenloſem Blick," das Mitleid des Mädchens: „Wie dauert mich der bleiche Mann, wie traurig iſt ſein Blick," die Warnung vor dem Dämon: „Kind, ſiehſt du ihn noch immer an? weh mir, es iſt um dich getan." Er findet das Gegenſpiel des übernatürlich lockenden Verführers und des zurückgeſetzten Verlobten, er findet in der Haupthandlung bei Marſchner die Figur des Vaters, der die Vermählung ſeines Kindes mit dem geſpenſtiſchen Fremden aus Gründen väterlichen Eigennutzes wünſcht. Sogar die Namen klingen an: aus Marſchners Davenaut wird der Seefahrer Donald, der Liebhabername Georg wird beibehalten, der Mädchenname Emmy in Anna umgewandelt. Dies ſind die Perſonen des erſten Entwurfes, der Holländer heißt nur „der Fremde", die Handlung ſpielt wie bei Marſchner in Schottland. Nicht nur Lied, Figuren, Namen, Koſtüm und Szene, ſelbſt die Sprache weiſt auf das Vorbild zurück: das „Johohoe" der Senta-Ballade und der Holländermannſchaft findet ſich vorgebildet im „Joho-hoho" des Dämonenchores bei Marſchner. Auch die muſikaliſchen Kontraſte der Chöre ſind dem älteren Werke ähnlich: in beiden herrſcht der Männerchor vor. Wo bei Marſchner das Trinklied „Munter edle Zecher" und das Männerenſemble „Im Herbſt, da muß man trinken" ſteht, da ſteht

bei Wagner der Matroſenchor und -tanz. Wagner ſelbſt erzählt in der Autobiographie, daß die erſten muſikaliſchen Skizzen, die er gleichzeitig mit jenem früheſten Szenarium entwarf, die Ballade der Senta, der Geſang der norwegiſchen Matroſen und der Spukchor der Holländer-Mannſchaft waren. Die Fäden, die das Werk an Marſchners „Vampyr" binden, liegen klar zutage, an dieſen Berührungspunkten der älteren mit der neueren Oper wächſt die erſte Muſik.

Solche Beziehungen ſind nicht zu überſehen, noch weniger aber zu überſchätzen. Nimmt man ſie in voller Würdigung ihrer genetiſchen Bedeutung, ſo bleiben ſie immer nur äußere Momente, an denen ſich in Wahrheit mehr die Verſchiedenheit als die Übereinſtimmung der ſchöpferiſchen Naturen zeigt. Die innere Rückwendung zur romantiſchen Oper war für Wagner durch die Vollendung des „Rienzi" vorbereitet. Die große Oper hatte ihn die Fruchtbarkeit des Individualproblemes und der ihm einzig entſprechenden Kunſtgattung von neuem erkennen gelehrt. Die Aufführung des „Freiſchütz" in Paris, gerade zur Zeit der Inangriffnahme des „Holländers" im Juni 1841 bringt ihm letzte Klarheit über den tiefen Unterſchied der franzöſiſchen und der deutſchen Oper, der geſchichtlichen und der gefühlsmäßigen Handlung. Es regt ſich die Erinnerung an das Projekt der „Fauſt-Sinfonie". Jetzt aber iſt Fauſt nicht mehr einſam, zu ſelbſtverzehrender Grübelei verdammt. Das erlöſende Wunder, der Ruf der Heimat iſt zu ihm gedrungen. Alles dieſes: Heine und Marſchner, Romantik und Fauſt, Pariſer Elend und Dresdener Verheißung fließt nun ineinander, wird zuſammengefaßt durch einen neuen ſchöpferiſchen Gedanken: das Erlebnis des Wunderbaren. Es iſt nicht mehr wie bei Heine nur Liebe des Weibes zum Manne, nicht mehr wie bei Marſchner nur teufliſch unlösbare Verfluchung des Mannes. Es gewinnt die offenbarende Kraft der Tat aus der magiſchen Höchſtſpannung der Sehnſucht. Das Übernatürliche wird natürlich, das Unwahrſcheinliche wird wahrſcheinlich, das Wunder iſt nicht Zauber eines außermenſchlichen Spukes, es iſt das Wunder, das der Glaube erzwingt.

Das Erlebnis des Wunderbaren iſt für Wagner das Mittel, ſich die romantiſche Oper neu zu gewinnen. Muſik war an ſich ein Wunderbares, die magiſche Deuterin rätſelhaften Innengeſchehens. Was ihn an der Muſik, wie er ſie allerorten hörte und am deutlichſten in der großen Oper verwendet fand, immer mehr abſtieß, war die Erkenntnis des

Widerſpruches in der Verwendung eines als Mittel myſtiſcher Magie empfundenen Ausdrucksträgers zur Veranſchaulichung realen Geſchehens. Es galt, dieſes Geſchehen ſelbſt in die Sphäre des Wunderbaren hinüberzuſpielen, es innerhalb dieſer Sphäre natürlich erſcheinen zu laſſen, um dadurch erſt die Bewegungszone für das zu gewinnen, was er unter Muſik verſtand. Beim „Rienzi" noch hatte ihm das Bewußtſein der Notwendigkeit dieſes Wunderbaren für die Entfaltung der Muſik ferngelegen. Was war Rienzi? Eine heldiſche Tenorſtimme, beſchwingt durch den Ehrgeiz äußerer Größe und Glanzes, umgeben von ſingenden Enſemble- und Chorſtimmen, die ihr Leben gleichfalls aus der Imagination pomphafter Affekte gewannen. Der Holländer dagegen war die ruheloſe Leidenſchaft, genährt am Erleben der Perſönlichkeit, zu überperſönlicher Größe geſteigert durch das Symbol des Naturelementes, dem er gehört: des Meeres. Indem es gelang, dieſe Leidenſchaft in die Maske einer individuellen Erſcheinung zu zwingen, ſie in den Mittelpunkt einer Handlung zu ſtellen, gelang es gleichzeitig, die Oper aus der bisherigen Zwieſpältigkeit muſikaliſch textlichen Doppellebens zu befreien. Gerade die ältere romantiſche Oper hatte an dieſer Gegenſätzlichkeit feſtgehalten, ſowohl durch die Verwendung des Dialoges als auch durch Auffaſſung des Wunderbaren als Spieles außermenſchlicher Kräfte, ſei es des wilden Jägers im „Freiſchütz", des Ringzaubers in „Euryanthe", der Elfenwelt im „Oberon", ſei es der Hexen und Kobolde im „Vampyr". Dieſes Außermenſchliche wird jetzt vermenſchlicht, das Wunder ſenkt ſich in die Seele. Muſik braucht ſich, um ihr Wunderbares bewußt zu machen, nicht mehr in die Geſtalten und Empfindungen von Zauberweſen hineinzuverſetzen. Sie braucht nur die menſchliche Leidenſchaft in ihrer Gefühlstiefe ausdrucksmäßig zu veranſchaulichen, dann iſt ſie ſelbſt das Wunder.

Damit iſt der Oper ein neues Wirkungsgebiet erſchloſſen. Der Unterſchied wird deutlich bei vergleichendem Hinblick auf die Werke, aus denen die Erſcheinung des Holländers erwächſt: Marſchners „Vampyr", der ſelbſt wieder der romantiſche Abkömmling von Mozarts „Don Juan" iſt. Auch bei Mozart greift das Übernatürliche unmittelbar in die ſzeniſche wie in die muſikaliſche Handlung ein. Aber dieſes Übernatürliche iſt nicht empfunden als Zauberhaftes. Es iſt das Symbol der höheren, ſtrafenden Macht jenſeits der Sterne, es bleibt im eigentlichen Sinne unwirklich und ſtellt ſich nur als äußerſte Steigerung der Gewiſſensmacht körperhaft dar. Die Frühromantik verkleinert dieſe großartige Phantaſieanſchauung.

Sie gibt wirkliche Geiſter, die aus eigener Bosheit, von eigenen Geſetzen geleitet, in das menſchliche Geſchick eingreifen. Die Tragik der Geſchehniſſe bei Marſchner wie bei Weber beruht darauf, daß die Menſchen dieſen Geiſtern begegnen. Eben darum iſt die Betonung des Märchen- oder Sagenhaften die Vorausſetzung der romantiſchen Oper. Wird das Geſchehnis im einzelnen realiſtiſch dargeſtellt, ſo iſt doch über die Unwirklichkeit, die bewußte Täuſchung des Ganzen kein Zweifel gelaſſen.

Dieſe Täuſchung der älteren Romantik, durch die ſie die Verbindung mit der idealen Vorſtellungsart der Klaſſik äußerlich aufrecht erhält, gibt Wagner auf. Indem er das Wunderbare in die menſchliche Seele legt, kennzeichnet er es als wahr im künſtleriſchen Sinne, ſteigert er die Sagen- und Märchenidee zur Illuſion der abſoluten Wirklichkeit des Unwirklichen. In der „Holländer"-Konzeption wird das Wunderbare aus den Menſchen ſelbſt entwickelt, ein ſeeliſches Geſchehen in das ſinnliche Anſchauungsſpiel der Bühne übertragen. Es gelingt äußerlich, weil die Zeit Wagner manche wegweiſende Hilfsmittel bietet, es gelingt menſchlich, weil eigenes Erleben ihn ſolcher Erfaſſung des Wunders fähig gemacht hat. Es gelingt künſtleriſch, weil nun das Mittel ſeiner Magie: die Muſik, Kraft gewonnen hat zur Illuſion des Wunderbaren als des glaubhaft Natürlichen.

So offen die Beziehungen der „Holländer"-Muſik zu anderen zeitgenöſſiſchen Partituren liegen: in der allgemeinen Anlage der drei Akte mit Einleitungschören, Solo- und Enſembleſzenen, im Aufbau der einzelnen Stücke, die deutlich den Lied- oder Arientypus erkennen laſſen – es iſt etwas vorgegangen mit dieſer Muſik, das ſie außerhalb alles Gewohnten ſtellt, ihr eine bisher ungekannte, in den Höhepunkten faſt hypnotiſch wirkende Suggeſtionskraft gibt. War das Wunderbare als Erlebnis, als neue Art der Welterfaſſung in Wagners Seele gedrungen – wie vermochte er, die Muſik ohne erhebliche Änderung ihrer organiſchen Struktur zum Ausdruck dieſes Wunderbaren zu bringen, ſo daß es dem Hörer aus dem Klang allein offenbar wird? Es zeigt ſich hier ein Vorgang, der ſich in Wagners ſpäterem Schaffen mehrfach wiederholt. Er gewinnt die Fähigkeit, durch Muſik eine übernatürliche Vorſtellungswelt als natürlich erſcheinen zu laſſen, aus einer eigenen, tiefen Berührung mit der Natur. Indem er dieſe Natur, die ſich ihm als Element offenbart, ganz aus dem Erfülltſein jenes Wunderbaren anſchaut, lauſcht er ihr Klänge, Klangbeziehungen, Klangverbindungen ab, die, in ſeine Muſik übergehend, dieſer die Überzeugungswahrheit einer zweiten, illuſioniſtiſchen

Natur geben. So ist es bei der inneren Vorbereitung des „Ringes", wo die Großartigkeit der Alpen die musikalische Konzeption bestimmt und die Natursymbolik der Grundmotive erzeugt, so ist es später vor der Vollendung des „Ringes", wo der Zauber von Triebschen und das Glück menschlicher Erfüllung die zarten Naturklänge wecken, die den Aufstieg zum Brünnhilde-Felsen vorbereiten. So ist es bei der ersten Selbsterkennung des Künstlers Wagner im „Holländer", wo sich das Stürmen der Leidenschaft am Natursymbol des Meeres zum Klange formt. Die Realität des Elementes wird zur Realität des Gefühlsgeschehens. Die Natur selbst spielt mit, sie gibt den Grundklang und seine Bewegungen. Durch diese unmittelbare Einbeziehung des Naturlebens in das Klangleben gewinnt Wagner die Ausdrucksteigerung, die seiner Musik höchste Gewalt der klanglichen Überzeugungskraft gibt und damit zugleich eine neue Bereicherung des Sprachvermögens.

Das Wachsen der Musik und mit ihr des ganzen Werkes aus dem Kerne eines klanglichen Natursymboles spiegelt sich an der Entstehung der Oper. Auch hier zeigt sich ein Vorgang, der für Wagners weitere Schaffensart kennzeichnend ist. Wagner produziert selten der äußeren Reihenfolge der Szenen und Akte nach. Diese Folge, wie sie sich auf der Bühne abrollt, ist anfangs überhaupt nicht vorhanden. Der Ausgangspunkt liegt irgendwo in der Mitte des Werkes. Hier ist das Erlebnis als seelische Wurzel, hier ist zugleich der musikalische Ausdrucksquell. Von diesem Punkt aus baut Wagner weiter und zwar in doppelter Richtung: er baut nach oben zur Höhe des Werkes, er baut nach unten, um die Anknüpfungen an die niederen Erscheinungen zu gewinnen und die Basis des äußerlich Handlungsmäßigen zu schaffen. So entsteht „Lohengrin" in der Folge dritter, erster, zweiter Akt, so entsteht der „Ring" aus der Siegfried-Gestalt, so liegt eine Wurzel des „Parsifal" in dem musikalisch dichterischen Doppelerlebnis des Karfreitagszaubers. So entsteht der „Holländer" aus der Senta-Ballade. Sie umschließt die seelischen und musikalischen Grundkräfte des gesamten Werkes und bezeichnet die Grenzen ihrer Spannungsweite. Das Leitsymbol der Holländer-Erscheinung erklingt im einleitenden „Johohoe", die Schilderung des Schiffes geschieht in der ersten Periode des Liedes:

„Traft ihr das Schiff im Meere an,
blutrot die Segel, schwarz der Mast?"

Die Melodieperiode wird wiederholt zu neuem, auf den Führer weiſenden Text:

„Auf hohem Bord der bleiche Mann,
des Schiffes Herr, wacht ohne Raſt."

Sturm und ruheloſes Irren des Schiffes löſen die ſtarre Melodik und Rhythmik in gleitende Chromatik:

„Hui! Wie ſauſt der Wind! Johohe!
Hui! Wie pfeift's im Tau! Johohe!
Hui! Wie ein Pfeil fliegt er hin,
ohne Ziel, ohne Raſt, ohne Ruh'!"

Die Holländerwelt iſt dichteriſch und muſikaliſch umriſſen, alles übrige kann nur Einzelausführung und Beſtätigung ſein. Die erlöſende Gegenwelt ſtellt ſich gegenüber, unvermittelt, nur als Verheißung, in der aber Gewißheit des Kommenden liegt. Moll wechſelt nach Dur, die ſcharfkantige, rhythmiſch riſſige Melodik wandelt ſich in weitgeſponnenen Geſang:

„Doch kann dem bleichen Manne Erlöſung einſtens noch werden,
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden.
Ach! wann wirſt du, bleicher Seemann, ſie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!"

Das iſt das Drama. So ſicher die Ballade für ſich allein ohne die ſzeniſch muſikaliſche Aufführung Fragment wäre, ſo ſicher ſchließt ſie die geſamte Handlung des Werkes in ſich ein, läßt ihr keinen anderen Weg als den hier vorgezeichneten.

Das Entſcheidende liegt indeſſen nicht in der äußerlichen Kennzeichnung der Kontraſte. Es liegt in der Ausdrucksſtruktur der beiden muſikaliſchen Grundgedanken: des Holländer-Rufes und der Erlöſungsmelodie. Der Holländer-Ruf iſt reines Naturmotiv: Signal, aufgebaut aus der Folge Unterquarte, Tonika, Dominante in einfacher rhythmiſcher Gliederung. Die Holländer-Erſcheinung wird durch die akkordiſche Darſtellung zur Erſcheinung der Grundintervalle, zu einem Urklang und Urrhythmus ohne melodiſche Geſtalt. Das ſzeniſch Geſpenſtiſche wird zum muſikaliſch Primitiven, das durch naturhafte Leere und melodieloſe Größe wirkt. Ihm gegenüber ſteht die Melodie des Weibes: von der Terz herab in Stufenſchritten ſinkend, dann in Akkordſchritten nach oben deutend. Das Naturhafte der Intervallfolgen wie der Rhythmik iſt in die bindende

Linie umgewandelt. War dort nur elementare Harmonik und Rhythmus, ſo iſt hier nur Melodie. Dem in ſich Gefühlloſen ſteht das Menſchliche, Gefühlüberſtrömende gegenüber. Dort G-moll, hier B-dur. Das Ziel, in dem beide ſich treffen ſollen, iſt D-dur. Das nun iſt die muſikaliſche Handlung, die der ſzeniſchen parallel läuft und mit ihr zuſammen die Anſchaulichkeit erzeugt: die Vereinigung beider gegenſätzlicher Ausdrucksſphären, die Erlöſung der terzloſen Harmonik durch füllende Dur-Melodik, die Befreiung des Naturelementes zum menſchlichen Fühlen, das ihm Beſeelung und Verklärung gibt.

In der primär gegebenen Gleichſetzung eines handlungsmäßigen Bühnengeſchehens mit klanglicher Naturſymbolik liegt die Bedeutung dieſer erſten künſtleriſch großen und eigenen Schöpfung Wagners. Nur indem die Muſik ein wirkliches Bild der bewegenden Elementarkräfte gab, konnte ſie menſchliche Leidenſchaft im Spiegel naturhaften Geſchehens darſtellen. Gerade an dieſer Stelle, wo die engſte Verbindung mit der Vergangenheit iſt, zeigt ſich der unüberbrückbare Abſtand. Während Marſchners Romanze dem Texte nach faſt wörtlich in Wagners Ballade wiederkehrt, fehlt ihr das für Wagner Entſcheidende: die Gegenüberſtellung der Handlungskontraſte, damit die Naturſymbolik und der organiſche Erlöſungsvorgang der Muſik. So iſt Marſchners Stück die ſtimmungsvolle und charakteriſtiſche Kompoſition innerhalb einer Kette von Opernſätzen, Wagners Ballade das Herz eines theaterhaft erfaßten Klanggeſchehens, das von hier den Pulsſchlag der Bewegung und den Stoff der Aufbaukräfte empfängt.

Von der Ballade aus wird das Werk gewonnen. Zugleich mit der Ballade entſteht noch beim erſten Entwurf das Lied der norwegiſchen Matroſen und der Spukgeſang der Holländer-Mannſchaft. Die Gefühlswelt der Ballade erweitert ſich zum anſchaulich Vorſtellbaren. Der Spukgeſang der Holländer-Mannſchaft iſt Ausführung der Sturmſchilderung aus der Ballade im Rahmen des Holländer-Rufes. In ſeinem textlichen Mittelteil enthält er die Ergänzung von Sentas Geſang:

„Schwarzer Hauptmann, geh' ans Land,
ſieben Jahre ſind vorbei!
Frei' um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen, ſei ihm treu!
– – Hui! Horch! er pfeift!
Kapitän! biſt wieder da?
Hui! Segel auf –

Deine Braut, ſag', wo ſie blieb?
– – Sauſe, Sturmwind, heule zu!
Unſren Segeln läßt du Ruh'!
Satan hat ſie uns gefeit,
reißen nicht in Ewigkeit!"

Was in Sentas Ballade andeutende Erzählung war, wird hier unmittelbare Gegenwart: die Unerbittlichkeit des Sturmes. Das Naturmotiv des Holländers gehört den Elementarkräften, die es unabläſſig jagen. Die Chromatik dieſes Geſpenſterchores, nur auf die Wirkung entfeſſelter Dämonie der Bewegung geſtellt, zeichnet ein realiſtiſch erfaßtes Sturmbild. Menſchenſtimmen wie Orcheſter werden Mittel koloriſtiſcher Darſtellung. Es ſind nicht mehr ſingende Geſpenſter, wie in der Einleitungsſzene des „Vampyr". Es iſt die Gewalt der Naturkraft, ſymboliſiert in der ſzeniſchen Veranſchaulichung des Mannſchaftschores.

Gegenüber dem Sturme die Ruhe, gegenüber heulender Chromatik die tonartlich klare, in derber Tanzbewegung feſt rhythmiſierte Welt einfacher Empfindung: der Mannſchaftschor der Norweger:

„Wachten manche Nacht bei Sturm und Graus,
tranken oft des Meer's geſalznes Naß:
heute wachen wir bei Saus und Schmaus,
beſſeres Getränk gibt Mädel uns vom Faß!"

Weber und Marſchner ſchreiben im „Freiſchütz" wie im „Vampyr" und „Heiling" ähnliche Männerchöre, ſie gehören zum Kolorit der volkstümlichen deutſchen Oper. Im „Holländer" wachſen ſie über dieſe Bedeutung des Stimmungsmittels hinaus. Das Widerſpiel des Matroſen- und Holländer-Chores iſt muſikaliſches Symbol des Widerſtreites von Meer und Land, von ruheloſer Leidenſchaft und derb ſinnenhafter Behaglichkeit, von Chromatik und Diatonik. Die Welt des Holländers und die andere, ihm unerreichbare, werden in ſcharfer Ausprägung als muſikaliſche Kontraſte nebeneinander geſtellt. Der Matroſenchor in ſeiner ſtampfenden Rhythmik, ſeiner volksmäßigen C-dur-Melodik zeigt die Landſchaft, in der Senta ſteht, wie der Spukchor den Sturm, in dem der Holländer ſegeln muß.

Das iſt der Anfang. Er kennzeichnet in den beiden Chören die Ausdruckskontraſte, er gibt in der Ballade die Impulſe des Geſchehens: das leere Naturthema des Mannes, die Erlöſungsmelodie des Weibes. Nun wird die Anſchauung deutlicher, das einzelne tritt beſtimmter hervor. Das Steuermannslied des erſten Bildes kommt hinzu:

„Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer –
mein Mädel, bin dir nah'!"

Die Verbindung beider Welten wird angebahnt, die Vorbereitung der Handlung beginnt. Das Steuermannslied ſteigt in naturaliſtiſcher Einfachheit der Deklamation unbegleitet an, erſt der zweite Teil der Phraſe erhält harmoniſche Unterlegung. Thematiſch mit dem Anfangsruf des Matroſenchores zuſammenhängend, in das refrainartig behandelte „Hohojo! Hallohoho!" ausklingend, iſt es die erſte Individualiſierung der Norwegerwelt, der Tageserſcheinungen, in derem Kreiſe Senta ſteht. Die Linie läuft weiter zum Spinnerinnenchor als Einleitung des zweiten Aktes und der Ballade. Seine Einführung ergibt ſich als Folge der Erweiterung des einaktigen Entwurfes zur dreiaktigen Handlung, die durch Ausbreitung der Hauptkontraſte erforderlich wird. Hier ſetzt die gewohnte Oper ein, mit ihr die Kleinmalerei. Sie erwächſt aus der Vorſtellung des Meeres und ſeiner Bewegungen. Das in Sekunden auf- und zurückſchlagende Wellenmotiv „Ho! Ho!" des Matroſenrufes wird in verkleinerter Umbildung melodiſcher Keim des Spinnerinnenliedes, wie die Ausmalung der Wellen- und Sturmbewegung auch weiterhin in der vorherrſchenden Sextolenbildung und Chromatik formelhafte Typen der Begleitfiguren ergibt. In dieſer opernhaften Zwiſchenwelt ſteht Daland als äußere Verbindung vom Holländer zu Senta. Er iſt flüchtig gezeichnet als ungelöſter Reſt älterer Geſtaltungsart, eine eigene Szene iſt ihm nur als profane Einleitung zum Duett Holländer-Senta zugebilligt. Beim Beginn ſteht er im Rahmen der illuſtrativ ſchildernden Introduktion, die dem Bühnenbilde: dem Anlegen des Schiffes zu den „Hojohe"-Rufen der Mannſchaft das Hauptintereſſe zuwendet. Das Pittoreske des Vorganges: das Erſcheinen der Schiffe, ihr Schwanken im Sturme, das Klappern des Tauwerkes, das Auswerfen der Anker, das Einſetzen der friſchen Briſe zur Abfahrt und das wiegende Schaukeln der Schiffe am Schluſſe des erſten Aktes – dieſes alles wird muſikaliſch mit beſonderer Aufmerkſamkeit behandelt. Sobald Senta und der Holländer nicht allein erſcheinen, wendet ſich die Teilnahme von den menſchlichen Figuren ab, der Naturſchilderung zu. Das Meer als Sinnbild ruheloſer Leidenſchaft iſt Objekt der Handlung, überall, wo dieſe nur äußerlich vorwärts führt, leitet die Meeresbewegung die innere Geſchehenslinie weiter.

Einer nur ſteht außerhalb dieſer Bewegung: Erik. Gleich Daland gehört er zu den äußeren Triebkräften der Handlung. Während aber

Daland die Aufgabe der Vermittlung zwiſchen ſinnlicher und überſinnlicher Welt zufällt und er dem Grundelement: dem Meere, als Erſcheinung niederer Art mitangehört, iſt Erik dem Meere, dem Weſen der tragiſchen Leidenſchaft fremd, daher nicht fähig, ſie zu begreifen. Er wirkt als ſchwächliche Hilfskonſtruktion. Seine Aufgabe bleibt darauf beſchränkt, Senta im zweiten Akt durch die Traumerzählung zu wachſender Erkenntnis zu bringen, im letzten Akt durch ſein Dazwiſchentreten den Irrtum des Holländers zu veranlaſſen und damit die Schlußwendung herbeizuführen. Dieſer Verlegenheitsbedeutung entſpricht auch die Muſik. Sie iſt im erſten Duett mit Senta wie in der Cavatine des dritten Finales im melodiſch flüſſigen Vortragsſtil äußerer Affektcharakteriſtik gehalten. Nur in der Traumerzählung, wo die Holländer-Erſcheinung viſionär auftaucht, hebt ſich auch Erik zu höherer Ausdrucksintenſität. Gleichwohl iſt dieſe Geſtalt nicht nur Überreſt der älteren Oper. Sie iſt die erſte, im urſprünglichen Entwurf erfaßte, in der Ausführung aber zurückgedrängte Konzeption jener Gegenkräfte, die vom Zauber der Hauptgeſtalt unberührt bleiben und ſo als aktive Widerſtände wirken, wie Wolfram in ſeiner Stellung zu Tannhäuſer, Telramund und Ortrud gegenüber Lohengrin. Was in der reicheren Welt dieſer ſpäteren Werke gelingen konnte: dieſen Widerſtandskräften individuellen Kern zu geben, das mißlang in der von einem einzigen Ausdrucksimpuls beherrſchten Holländer-Sphäre. Die Erik-Figur bleibt Skizze, nicht weil ſie konventionell iſt, ſondern weil ihre Ausführung eine höher entwickelte Individualiſierung aller Erſcheinungen vorausſetzt, als die „Holländer"-Handlung ſie ermöglicht. Was ſich hier dem Naturhaften nicht organiſch einordnen kann, muß im Geſamtbilde der Ausführung verblaſſen.

Aus dieſer Vorſtellung des Naturlebens erwächſt die geſamte „Holländer"-Muſik. Es erwächſt daraus die, der metalliſch glänzenden „Rienzi"-Inſtrumentation ſchroff entgegengeſetzte dunkle Orcheſterbehandlung mit den ſignalartigen Hörner- und Poſaunenuniſoni, den chromatiſchen Wellengängen der Streicher, der choriſchen Verwendung der Holzbläſer. Ihnen fällt inmitten der elementaren Streicher und Blechbläſerklänge die geſangliche Andeutung der Menſchenſtimme zu. Aus der naturhaften Realiſtik ergibt ſich auch zum erſtenmal das gemeinſchaftliche Emporwachſen von Wort und Klang. Am mindeſten ausgeprägt iſt es in den Teilen rein handlungsmäßiger Auseinanderſetzung: den Geſängen Eriks

und Dalands, wo das Wort an die begriffliche Bedeutung gebunden bleibt und ihr entſprechend komponiert wird. Anders in den großen Rahmen- und Kernſätzen, die das Geſamtbild beſtimmen. Es zeigen ſich hier mehrere Charaktere von Wort-Ton-Bildungen, aus denen ſich die ſprach-muſikaliſchen Erſcheinungen entwickeln. Zunächſt die Rufmotive: der Holländer-Ruf der Ballade, das „Hallojo" der Norweger, aus dem ſich der Matroſenchor aufbaut, das chromatiſche „Huiſſa" des Holländer-Chores. Aus den einfachen Wort- und Tonformen dieſer Naturrufe wachſen die ausgeführten Melodien der Stücke in ſteigernder Fortführung der Grundbewegung, die Worte geben Ausdeutung des ſprachmuſikaliſchen Rufimpulſes. Den Rufmotiven ſchließen ſich die Bewegungsmotive an: das abſchließende Wellenmotiv des Matroſenchores, das ſich im „Spinnt! Spinnt!" des Mädchenchores fortſetzt, der Schaukelrhythmus des begleitenden Orcheſters im B-dur-Teil des erſten Finales bei Dalands Worten:

„Du ſiehſt, das Glück iſt günſtig dir:
der Wind iſt gut, die See in Ruh'."

Dann anſchließend die Segelbewegung im Abgeſang des vom Chor übernommenen Steuermannsliedes: „Hoho! Ho! Johoho!", das Sturmestoben im Holländer-Chor des dritten Aktes:

„Sturmwind heult Brautmuſik, –
Ozean tanzt dazu!"

Das iſt nicht mehr Operntext im gewohnten Sinne. Es iſt Wortbewegung, entſtanden aus Tonbewegung, dieſer ſprachlich deutende Anſchaulichkeit gebend: Wort-Ton-Geſtaltung. Aus der Erfaſſung eines Naturlautes mit höchſtgeſpannter Sinneshaftigkeit des Empfindens ſteigt ſie auf zur Erſcheinung als Klang, Wort, Bild, der Szene ſo die Bedeutung des wahrhaften Ausdruckserlebniſſes gebend.

Das iſt das Element. Aus ihm hebt ſich, alle Kräfte zuſammenfaſſend, von allen bewegt und getrieben ihre höchſte Verkörperung: die Geſtalt des Holländers. Wie er nur durch das Element exiſtiert, ſo empfängt dieſes aus ihm letzte Deutung: lebendiges Gefühl, Sehnſucht nach Löſung der ziellos ſtürmenden Einförmigkeit des Seins. Alle bisherigen Geſtaltungsverſuche menſchlicher Leidenserfahrungen fließen in dieſer Erſcheinung zuſammen. Er iſt der Columbus der Magdeburger Ouvertüre, der begehrende Statthalter des „Liebesverbotes", der Held der „Fauſt-Sinfonie", er trägt

die Züge des Beethoven der Novelle wie die des Verlaſſenen der Pariſer Künſtlernot. Er iſt das Unbändige ſchlechthin, das vor ſeinem eigenen Bewegungstrieb in die erlöſende Ruhe flieht. Aus dieſen beiden Gegenſätzen ſeines Weſens ergeben ſich die beiden Szenen, die als Ausgangspunkt und als Löſung der Handlung die Senta-Ballade umrahmen: das Erſcheinen des Holländers im erſten Akt, wo das Meer ihn ans Land wirft, und ſein Zwiegeſang mit Senta im zweiten Akt, wo ihm Gewißheit der Erfüllung zuteil wird. In dieſen beiden, die Ballade ausführenden Szenen gipfelt das Werk. Alles übrige, auch die Schlußwendung, iſt äußere Ergänzung und kommt neben ihnen nicht mehr in Betracht.

Über die Entſtehung dieſer Szenen erzählt Wagner nichts, es iſt demnach anzunehmen, daß ſie ſpäter geſchrieben wurden als das meiſte übrige, wenn nicht gar zuletzt. Die Holländer-Geſtalt ſcheint im erſten Entwurf, wo der Holländer noch einfach „der Fremde" heißt, nicht eigentlich beherrſchende Bedeutung gehabt, ſondern dieſe erſt während des Wachſens des Werkes erhalten zu haben, im gleichen Maße zunehmend, wie die Geſtalt Eriks zurücktrat. Daraus ergab ſich rückwirkend eine Änderung im Verhältnis der Stimmcharaktere. Der Tenor, im „Rienzi" noch Führer, ordnet ſich dem Bariton unter. Auch dieſe Linie weiſt über „Vampyr" auf „Don Juan" zurück. Die Dämonie des Ausdruckes verlangt die dunklere Tönung, die Leidenſchaft das umfangreichere, in den Regiſtern mannigfaltiger belebte Organ, den ausgeſprochen männlichen, ins großartig Düſtere wie ins zart Geheimnisvolle umdeutbaren Klang. Mit dieſer Typiſierung der Männerſtimme nimmt Wagner die im „Liebesverbot" zuerſt verwendete ſtimmliche Charakterprägung wieder auf: die Steigerung des Baritons zum Träger der Leidenſchaft, die nicht mehr der melodiſchen Geſangslinie, ſondern dem auch im Tonfall naturaliſtiſch empfundenen deklamatoriſchen Ausdruck zuſtrebt.

Beide Hauptſzenen des Holländers ſtehen unter dem Gebot dieſer Ausdrucksgebung. Sie bindet ſich nicht an die ſtiliſierte Form, ſie dehnt und ſteigert dieſe im Aufbau wie in den Einzelheiten ſprachmelodiſcher Behandlung. Nur die großen Umrißlinien der muſikaliſchen Architektur werden noch gewahrt: Rezitativ, Allegro molto agitato, dann Maestoso, das ſich zum Molto passionato hebt. Das iſt der Aufbau der erſten Holländer-Szene. Bildliches, Sprachliches, Muſikaliſches werden in einem erfaßt. Das langſame Herabſchreiten vom Schiffe an das Land, das wie

eine an die Küſte ſchlagende Flutwelle rollende Baßmotiv des Rezitativs, das faſt ausdruckslos einſetzende Wort: „Die Friſt iſt um," die heftige Steigerung des Ausrufes: „Ha, ſtolzer Ozean! In kurzer Friſt ſollſt du mich wieder tragen" – es iſt eine primär gegebene Einheit von Wort, Klang, Bild. Sie erwächſt aus der einen Grundvorſtellung: der Atempauſe des Geſchickes, das die Welle ans Land wirft, um ſie kurz darauf wieder zurückrollen zu laſſen. Nur ſturmgejagte Welle iſt der Holländer-Geſang des Allegro:

„Wie oft in Meeres tiefſten Schlund
ſtürzt' ich voll Sehnſucht mich hinab."

Das Wellenmotiv des Orcheſteruniſono, ſich aufbäumend und wieder zurückſchlagend, hat die thematiſche Führung. Die Geſangslinie fügt ſich deklamatoriſch ein, die Sprachakzente ſcharf hervorhebend, in den Schmerzensruf gipfelnd:

„Nirgends ein Grab!
Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreck-Gebot!"

Aus dem Naturbilde des Sturmes ringt ſich die Menſchenſehnſucht empor. Über dunkle Tremoloharmonien ſpannt ſich, von der Tiefe in großem Dezimenbogen langſam anſteigend, die Vorhalttöne akzentuierend, die nach geſanglicher Formung ſtrebende Phraſe:

„Dich frage ich, geprieſ'ner Engel Gottes,
der meines Heils Bedingung mir gewann:
war ich Unſel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlöſung du mir zeigteſt an?"

Nur der Wellenſchlag des Rezitativs antwortet. „Nirgends ein Grab, niemals der Tod" klingt das Orcheſterecho zurück. Die Hoffnung ſinkt zur Tiefe, C-moll breitet ſich aus, darüber eine von Stufe zu Stufe emporſteigende Leidenſchaftslinie:

„Nur eine Hoffnung ſoll mir bleiben,
nur eine unerſchüttert ſteh'n:
ſolang' der Erde Keim' auch treiben,
ſo muß ſie doch zugrunde geh'n."

Die Untergangsviſion als letzte Zuverſicht ſteigt auf. Langhallende Bläſerrufe des Gerichtstages klingen in Uniſonoſtößen, immer wieder ringt ſich die C-moll-Linie nach oben:

„Wann alle Toten auferſteh'n,
dann werde ich in Nichts vergeh'n!"

Ein Anſturm von C- nach F-moll, breit abſteigende Akkordſchritte der Stimme, Wendung in verminderte Septimenklänge, endliche Befreiung nach C-dur durch den Untergang:

„Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!"

Fernes Echo der Mannſchaft, wie aus dem Meere klingend, das Vernichtungsgebet nach E-dur gewandt. Dann, über dem Paukenwirbel C verhallend, das leere Holländer-Motiv.

Es iſt die erſte große dramatiſche Theaterſzene, die Wagner ſchreibt. Die Spannung der Leidenſchaft, die nichts kennt außer ſich ſelbſt, gibt den inneren Schwung, die Fähigkeit realiſtiſcher Einſetzung der Tonſymbolik gibt Kraft und Stil der muſikaliſchen Veranſchaulichung. Dieſe Muſik iſt nicht mehr Klang, ſie iſt bedingungsloſe Dienſtbarmachung des Klanges zur Darſtellung eines übermächtigen Ausdruckswillens. Er beſtimmt den äußeren Aufbau, der ſich im Umriß dem Muſter der großen Einzelſzene anpaßt, er beſtimmt die melodiſch rhythmiſche Formung, die ihre Geſtaltung aus dem Sprachaffekt erhält. Dieſer aber trägt nichts Begriffliches mehr in ſich, er iſt nur noch reine Gefühlskundgebung. Keine Individualcharakteriſtik wird gegeben, keine Begründung beſonderer Schickſalsverkettungen. Der Holländer, wie er keinen Namen trägt, iſt kein perſönliches Einzelweſen. Erſt die Abſtreifung alles im beengenden Sinne Subjektiven ermöglicht die elementare Erfaſſung der Geſtalt. Er iſt die Leidenſchaft an ſich, die durch ihn körperhafte Erſcheinung wird. Das Weſen dieſer Leidenſchaft, von der Ruhe der Erſchöpfung über den neuen Sturm bis zur Verzweiflung des Untergangswillens ſtellt ſich dar im Ablauf dieſer Szene.

Der zielloſen Leidenſchaft tritt die Erſcheinung der Senta gegenüber. Sie iſt ebenſowenig Individualität wie der Holländer. Was ſie iſt: Kraft des Glaubens an das Unbekannte, Erlöſungsbereitſchaft, ſpricht aus ihrem einzigen Einzelſtück: der Ballade. Ihre Szenen mit den Mädchen wie mit Erik dienen nur der Bestätigung und Klärung des Willens ihrer Natur. So tritt ſie dem Holländer gegenüber, die Glaubenskraft der Leidenſchaft, das in die Ferne gezogene Gefühl dem ruheloſen Bewegungstrieb, die Melodie der rhythmiſierten Harmonik. Das Erotiſche des Geſchlechtsverhältniſſes Weib-Mann wird in der Beziehung dieſer beiden Erſcheinungen faſt aufgehoben. Für das Liebesgefühl im äußeren Sinne der Opernhandlung iſt hier kein Raum, der Holländer ſelbſt wehrt es ab:

„Ach nein, die Sehnſucht iſt es nach dem Heil." Im höheren Sinne freilich wird die Gegenüberſtellung beider Geſchlechtscharaktere doch zur Liebeshandlung: durch die Muſik. Dieſe Darſtellung des Liebesaufblühens vom fragenden Zweifel bis zur Erkenntnis, von der Sicherheit der Erfüllung über das Erwachen der Leidenſchaft bis zum Auflodern der Flamme iſt die Begebenheit des Duettes.

Fragend, in innere Betrachtung verſunken, beginnt der Holländer. Mit äußerſter Erſpürung des Ausdruckswertes der Tonbeziehungen werden die Klänge eingeſetzt. Es iſt die Hochſpannung ſchweigender Erſchütterung. Aus ihr ſteigt die erſte Tonlinie auf, in der Tiefe beginnend, ein ſeitlich auseinander gezogener Nonenakkord mit Betonung der Vorhaltsklänge. Vom Grundton H hebt ſich die Stimme in gleichmäßig ſchreitenden Rhythmen zur None C empor, unbegleitet, dann in Tremoloharmonien von E-dur zum Halbſchluß H gewendet. In leichter Steigerung der Intervallbewegung wiederholt ſich der muſikaliſche Vorgang, wieder in die fragende Dominantharmonie verhallend:

„Wie aus der Ferne längſt vergangner Zeiten
ſpricht dieſes Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt ſeit bangen Ewigkeiten,
vor meinen Augen ſeh' ich's hier."

Leiſe regt ſich der Pulsſchlag des Orcheſters. Der akkordiſche Stimmanſtieg feſtigt ſich zur E-dur-Melodie, harmoniſch ganz zart unterlegt, nur durch Klopfen der Hornklänge rhythmiſch begleitet:

„Wohl hub auch ich voll Sehnſucht meine Blicke
aus tiefer Nacht empor zu einem Weib."

Jede Gedankenbiegung der Wortſprache klingt zurück aus der Linie des Geſanges. Sie wandelt ſich beim Bewußtwerden des keimenden Gefühles „Die düſtre Glut, die ich hier fühle brennen" aus reiner Diatonik in anſteigende Chromatik, hebt ſich bei der Heilshoffnung „Würd' es durch ſolchen Engel mir zuteil" zur Höhe des E empor, verklingt von hier in einen aushallenden Dur-Schluß.

Eine Kadenz magiſch vibrierender Harmonien nimmt die Geſangslinie auf. Die innere Beklemmung löſt ſich in Tremoloklänge der Streicher, die Mittelſtimmen ſchimmern in chromatiſchen Brechungen. In Worten wie in Tönen eine „Triſtan"-Ahnung, iſt ſie eine erſte Andeutung jener eigentümlichen Harmonieempfindung, deren Wirkung auf den zarten Ver-

ſchiebungen der Klänge beruht. Der harmoniſche Vorgang erhält die Bedeutung der räumlichen Auseinanderfaltung eines aus dem Unterbewußtſein aufdämmernden, mehr und mehr ſich ausbreitenden Gefühles. Eine zart rufende Oboenſtimme überdeckt die myſtiſchen Klänge, in ſie hinein tönt Sentas leiſe Frage:

„Verſank ich jetzt in wunderbares Träumen?
was ich erblicke, iſt's ein Wahn?
Weilt' ich bisher in trügeriſchen Räumen?
brach des Erwachens Tag heut an?"

Langſam regt ſich Bewußtſein neuen Lebens, der Arindal-Gruß erklingt:

„Er ſteht vor mir mit leidenvollen Zügen,
es ſpricht ſein unerhörter Gram zu mir."

Die Melodie gewinnt feſte Geſtalt, klaren Schritt, allmählich ſich ſteigernden Schwung. Immer weiter ausgreifend hebt ſie ſich zu hymniſcher Verzückung. Ihre geſteigerte Kraft ſtrömt in eine Kadenz der Geſangsſtimmen aus und ſchließt dann mit dem Nachſpiel der Erlöſungsmelodie.

Bis hierher reicht das zwiefache Selbſtgeſpräch. Seine muſikaliſche Darſtellung, die entſcheidende innere Wendung des Geſchehens bedeutend, iſt die genialſte Eingebung innerhalb des Werkes. In dieſer Entblößung des Innengeſchehens, die nur die Muſik dem Gefühl zeigen kann, ruht der neue Zauber. Es iſt die ſtärkſte und eigenſte Wirkung der Kunſtmagie, es iſt zugleich höchſte Intenſität des Ausdruckes. Er greift hier in die ſeeliſche Tiefe der Erſcheinungen und veranſchaulicht, was im Dämmer des Unterbewußtſeins, den Handelnden ſelbſt nicht erkennbar, geſchieht.

Dieſes ſeeliſche Geſchehen in gleicher Weiſe weiterzuführen reicht die Tragfähigkeit der Geſtalten hier nicht aus. Sie ſind erforſcht, ihr Gefühlsquell liegt jetzt frei. Mit jähem Ruck nach einem ruhig ſchreitenden E-moll, das den Nachſatz des „Tannhäuſer"-Marſches vordeutet, reißt die Linie ab. Der Holländer und Senta ſprechen jetzt menſchlich zueinander, noch erfüllt vom Zauber der Viſion, aber erdhafter in Gedanken und Klängen. Sprachliche und muſikaliſche Diktion fallen zugleich aus dem halluzinatoriſchen in einen realiſtiſch knappen Ausdruck, den Dialog der ſich innerlich Erkennenden melodiſch faſſend. Die Holländer-Erſcheinung enthüllt ſich aus der Muſik: das Sturm-Allegro der erſten Szene, aus C- nach H-moll übertragen, deutet das bevorſtehende

Geſchick des Holländer-Weibes an und die Strafe des Treubruches. Pulſierende Holzbläſerharmonien, auf H-dur baſiert, das Sturmthema in Dur in ſich hineinziehend, tragen Sentas Antwort. Bei plötzlichem Verſtummen des Orcheſters von G- nach H-dur ſich ſchwingend, verkündet ſie die Erlöſung:

„Wem ich ſie weih', ſchenk' ich die Eine,
die Treue bis zum Tod!"

Hier iſt die letzte Stufe der Gefühlsoffenbarung gewonnen. Die Zweifel ſind gelöſt, die Verheißung iſt erklungen. Im breiten Strom der Gelöbnismelodie ſchwillt der Zwiegeſang, die Stimmen ineinander ſchlingend, zur Stretta. In ihren Abſchluß hinein klingen noch einmal die Harmonien jener magiſchen Selbſterſchauung, jetzt in höchſter Kraft lebendiger Gewißheit.

Damit iſt das innere Geſchehen zu Ende. Das letzte Finale, auf einer ſchwach begründeten Täuſchung des Holländers beruhend, im Ausdruck lebhaft und bildkräftig gehalten, bleibt in der Spannweite der Gefühle erheblich unterhalb des Duettes. Auch die Selbſtenthüllung des Holländers bedeutet, da ſie Senta nichts Neues ſagt, keine innere Steigerung. Es zeigt ſich hier die nicht vollkommen gelungene Löſung des erſten, die Erſcheinung Eriks hervorhebenden Entwurfes in die dreiaktige Form mit dem Holländer als Handlungsträger. Bei Heine, wo der Holländer aus Liebe freiwillig auf Senta verzichtet, iſt der Ausklang menſchlich reiner als bei Wagner, wo erſt die Vermutung des Treubruches den Verzicht aus Unglauben bringt. Der Kampf der Individualitäten aber durch Vertiefung des Gegenſatzes Holländer-Erik, der dem Schlußakte und damit auch der Senta-Erſcheinung geſteigerte Bedeutung hätte geben können, lag hier noch außerhalb Wagners Ideenkreis. Er war ein Problem künftiger Geſtaltung, zu dem jetzt nur der Keim gelegt wurde. So geht die Handlung mehr äußerlich zu Ende. Was mit dem Duett zweifelsfrei entſchieden iſt, wird zum ſzeniſch bildhaften Abſchluß gebracht, der als Schaueffekt zurückweiſt auf die große Oper als urſprünglichen Ausgangspunkt des Entwurfes. Noch einmal werden die beiden Chöre der Norweger und der Holländer, Menſch und Natur, Diatonik und Chromatik nebeneinander geſtellt. Dann löſt ſich das Traumbild der „Holländer"-Welt zurück in das Element, dem ſie entſtiegen war. Das Ganze aber, dieſe Ballade vom Sturm der Leidenſchaft und ſeiner Liebeserlöſung klingt zuſammengefaßt wieder aus der Ouvertüre. Wagner ſelbſt hat ſie

ſpäter für eine Konzertaufführung in Zürich programmatiſch erläutert: Sturmfahrt und Landung des Holländer-Schiffes, ferner Klang nie erfüllter Heilsverkündung, hoffnungsloſe Klage des Verdammten. Luſtiger Geſang eines vorbeifahrenden Seglers, wütendes Auffahren des Einſamen, neues Jagen im Sturm, Auffchrei aus der „Männeröde des Daſeins" nach dem Weibe. Da trifft ihn wie ein Blitz der Blick dieſes Weibes als einer göttlichen Erſcheinung, er bricht zuſammen, das Schiff zerſchellt, in der Morgenröte der Liebe ſchweben Mann und Weib vereint empor.

So faßt Wagner das Programm der Ouvertüre, in dieſer äußeren Folge und inneren Bedeutung ſetzt er die Themen der Oper ein. Das Programm als Zuſammendrängung der entſcheidenden Handlungsmomente iſt aber nur gedanklicher Vergleich der tragenden Ausdruckskräfte. Sie werden bezeichnet durch die Pole: Sturm der fühlloſen Natur-Friede der menſchlichen Liebe, Leidenſchaft der raſtloſen Bewegung – Ruhe des erfüllten Verlangens, Sehnſuchtstrieb des Mannes – Glaubenskraft des Weibes. Dieſe Gegenſätze, nach geheimem Geſetz höherer Ordnung unbeirrbar zueinander treibend, ſind Kontraſte gegenſeitiger Erfüllung. Wagner findet ſie ebenſo im Weſen der Muſik ſelbſt: der leere Quintenklang, in dem ſich die Holländer-Erſcheinung ankündigt, erhält ſeine Erlöſung zur Harmonie durch die Dur-Terz. Sie offenbart ſich ihm als Erfüllerin ſeines leeren Naturklanges. Dieſes einfachſte muſikaliſche Grundſymbol, wie Wagner es hier in voller Deutlichkeit zeigt, weiſt, über Heine und Marſchner hinweg, zurück auf den ſchöpferiſchen Ausgangspunkt des Ganzen: auf Beethovens Neunte. Der leere Quintenklang D–A, mit dem Wagners „Holländer" einſetzt und aus dem die Holländer-Erſcheinung emportaucht, iſt der nämliche Klang, mit dem der erſte Satz von Beethovens letzter Sinfonie beginnt. Was aber Wagner aus dieſem Klang entwickelt, zeigt, aus welch veränderter Sinnesbewegung er ihn erfaßt. Das geheimnisvolle Pianissimo Beethovens wandelt ſich in grelles Forte, aus dem Un poco maestoso in Allegro con brio verändert, zur Steigerung des Auffchreies erhoben. Die Erlöſung nach Dur, bei Beethoven epiſodiſch auftauchende Viſion, wird für Wagner zum Ziel des Geſchehens. Durch dieſe Umſtellung des Empfindens auf die anſchauungshafte Interpretierung des Klangvorganges, durch den hier elementar ausbrechenden Senſualismus romantiſcher Muſikauffaſſung wandelt ſich die idealiſtiſche Inſtrumentalſprache Beethovens zu materialiſtiſcher Bedeutungshaftigkeit, drängt ſie zur Handlung, zur Szene, wird ſie Theater.

Wagner hat einige Jahre ſpäter ein Programm mit Fauſt-Zitaten zu Beethovens Neunter geſchrieben und dem erſten Satze das Motto gegeben: „Entbehren ſollſt du! ſollſt entbehren." Es iſt in Wahrheit das Motto ſeiner eigenen „Holländer"-Schöpfung. In ihr hat er, ſelbſt ſuchender Fauſt, ſelbſt leidender Beethoven, ſo wie er beide ſehen mußte, den tiefſten Widerhall ſeines Beethoven-Erlebniſſes gegeben, ſich damit an ihm zur Freiheit perſönlichen Schaffens emporgerungen.

Der „Fliegende Holländer" iſt die erſte naturaliſtiſche Oper großen Stiles. Er iſt naturaliſtiſch, weil er die Leidenſchaft nicht, wie bisher in der Oper, als textlichen Vorwand einer muſikaliſch formalen Geſtaltung nimmt, ſondern weil er dieſe Leidenſchaft an ſich zum Objekt der muſikaliſch ſzeniſchen Handlung macht. Die Kraft dazu gewinnt Wagner durch innere und äußere Bezugnahme auf das Element, deſſen Leidenſchaftsbewegung mit der des menſchlichen Gefühles in Parallele geſetzt wird. Dieſe Oper iſt naturaliſtiſch im äußeren Kolorit der Bühne wie der ſzeniſchen Vorgänge, in der knappen Charakteriſtik aller kleinen Einzelheiten, die nur ſoweit Geltung erlangen, als ſie der Haupthandlung unmittelbar dienen. Sie iſt naturaliſtiſch im Zuſammenhang von Wort und Ton, die beide aus naturhaften Grundtypen des Rufes, der Bewegung, der Elementarerſcheinungen erwachſen. Naturaliſtiſch iſt ſie in der Entblößung ſeeliſcher Gefühlsvorgänge in den entſcheidenden Momenten der Haupthandlung. An dieſer Wendung zum Naturalismus zeigt ſich die muſikaliſch theatraliſche Gegenerſcheinung zur jungdeutſchen Dichtung, in derem Bannkreiſe Wagner zu dieſer Zeit lebt. Es zeigt ſich gleichzeitig die Abwendung von der Idealität der geſamten bisherigen Muſik, der Oper und Inſtrumentalkunſt des 18. Jahrhunderts, der älteren großen und romantiſchen Oper, die den Naturalismus der Muſik wohl zu epiſodiſcher Charakteriſtik, nie aber als tragende Grundkraft verwendete. Indem Wagner nun die Muſik ſelbſt dem Naturausdrucke des Gefühles unterſtellt, nimmt er ſie zum Darſtellungsmittel ſeeliſcher Nacktheit. Begebenheiten der Seele, durch das Gefühlsleben der Sinne erfaßt, werden zum Gegenſtande künſtleriſcher Behandlung. Die Seele wirft ihre Umhüllungen ab und geht auf die Schaubühne, die Muſik deutet, was ſie ſpricht. Alles Sinnesleben aber wurzelt in der Beziehung der Geſchlechter. Die Erforſchung und Enthüllung der Geheimniſſe der Geſchlechterbeziehungen wird damit zum Kern, um den eine neue Kunſtgattung wächſt. Im „Holländer" ſtanden die Geſchlechter nur typenhaft gegen-

einander, einfaches Verlangen und einfaches Erfüllen, individualitätsloſer Mann, individualitätsloſes Weib. Nun müſſen die Linien ſich verwirren und die Typen ſich zu perſönlichen Erſcheinungen ſteigern.

In ſieben Wochen war die Kompoſition des „Holländers" geſchaffen – ein Zeichen für die Kraft der Grundidee, ein Zeichen aber auch, wie löſend dieſe neue Art der ſchöpferiſchen Einſtellung auf Wagners produktives Vermögen wirkte. „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W." lautet das Schlußwort. Noch war der Weg dunkel, „Rienzi" zwar angenommen, aber ohne Ausſicht auf einen feſten Aufführungstermin. München und Leipzig hatten den „Holländer" bereits auf Grund des Textbuches als „für die deutſche Bühne ungeeignet" abgelehnt, Berlin erhielt Ende November 1841 die Partitur. Hier mußte wieder Meyerbeer als Berliner Generalmuſikdirektor helfen, auch auf den jungen, kunſtſinnigen König Friedrich Wilhelm IV. glaubt Wagner hoffen zu dürfen. Unterdeſſen wächſt das Pariſer Elend bedrohlich, und es fehlt jetzt die rechte Kraft des Widerſtandes. Wagner fühlt, daß Paris ihm nun nichts mehr zu geben hat, daß ſein Leben vor einer neuen entſcheidenden Wendung ſteht. Journaliſtiſche und muſikaliſche Handlangerarbeiten ſind nötig, um ihn notdürftig zu halten, fortwährend gehen drängende Briefe nach Dresden um Förderung der „Rienzi"-Vorbereitungen, Bittſchreiben nach Berlin an Graf Redern und Meyerbeer für den „Holländer". Im Frühjahr 1842 fällt die Entſcheidung. Graf Redern hat auf Meyerbeers Empfehlung den „Holländer" wegen ſeiner „talentvollen Muſik" für Berlin angenommen, Dresden ſtellt die „Rienzi"-Aufführung für den Beginn der nächſten Spielzeit in ſichere Ausſicht.

Das Ziel iſt gewonnen. Der unbekannte Abenteurer, der vor zweieinhalb Jahren nach Paris kam, um hier die Große Oper zu gewinnen, verläßt es mit der Gewißheit der Aufführung zweier Werke an den beiden bedeutendſten deutſchen Bühnen. Paris hat ihm nicht das gegeben, was er wollte, dafür aber anderes und weit mehr. Im Strudel ſeines Lebens hat es Wagners unklaren Ehrgeiz die eigenen Kräfte an denen der Welt erkennen und meſſen laſſen, es hat ihm den Blick geſchärft für Wert und Unwert der herrſchenden Mächte. Es hat ihm das reichhaltigſte Anſchauungsmaterial gezeigt, das Kunſt und Künſtler damals bieten

konnten, hat ihn daran zum Unbefriedigtſein und ſo zum Bewußtwerden ſeiner ſelbſt gebracht. Es hat ihn ſeine ſchriftſtelleriſche Gabe finden gelehrt, hat ihn fruchtbar gemacht zur Vollendung des „Rienzi", zur Schöpfung des „Holländers". Es hat ihm den Weg gewieſen, den er gehen mußte: aus falſch geſehener Fremde zurück in die Heimat, aus der großen Oper in die Romantik. Es gibt ihm nun als letzte Gabe für dieſen Weg noch ein Zukunftsgeſchenk mit: ein altes Sagenbuch, aus dem Wagner zwei ſeltſam anziehende Geſtalten entgegentreten: Tannhäuſer, der dem Venuszauber verfallene ritterliche Sänger, Lohengrin, der Sendbote des Grales. Mit ihnen und mit einem Pack noch zu arrangierender Klavierauszüge, auf die hin Schleſinger den Reiſevorſchuß gezahlt hat, verläßt Wagner am 7. April 1842 Paris. Eine ununterbrochene Fahrt von fünf Tagen und Nächten bringt ihn und Minna nach Dresden.

III. TANNHÄUSER

Mit der Rückkehr des neunundzwanzigjährigen Wagner nach Deutſchland beginnt ſein Wirken innerhalb der großen Öffentlichkeit des Kunſtlebens. Er hatte es geſucht, als er drei Jahre vorher von Riga aus nach Paris floh, Paris hatte es ihm verweigert und ihn durch dieſe Weigerung gezwungen, ſeine Kräfte zum Äußerſten zu ſpannen. Dieſe Spannung gab ihm den Anſchwung zur Neugewinnung der Heimat. Sie hatte ihn einſt als unbeachteten Muſikdirektor in die Ferne ziehen laſſen, ſie teilte ihm jetzt bereitwillig alles zu, was ſie zu geben vermochte: den Ruhm des erfolgreichen Opernkomponiſten, den äußeren Glanz, die wirtſchaftliche Sicherheit, die künſtleriſche Macht des Kapellmeiſters an einer der leiſtungsfähigſten deutſchen Bühnen. In ſechs Jahren iſt der hier gebotene Lebensſtoff aufgebraucht, das Holländer-Schiff ſtößt wieder in See und ſteuert in den Sturm. Der Traum der erſten Erfüllung iſt ausgeträumt, die Sehnſucht nach der immer noch unerkannten Heimat ruft von neuem in abenteuerliche Fernen. Die Menſchen, die hier mitſpielen, die Verhältniſſe, die ſich allmählich zum Netz der Begebenheiten verflechten, ſind als geſchichtliche Tatſachen von geringem Belang. Nicht ihre Tücke oder Geringwertigkeit führt den Bruch herbei. Er iſt die unvermeidliche Folge der Erſtarkung von Wagners Kraft, ihrer eigentümlichen, die Umgebung zerſetzenden und verzehrenden Willensdämonie.

Wagner kam als faſt Unbekannter nach Dresden. Man wußte von ihm kaum mehr, als daß er ein noch junger Menſch mit wildem Lebensgang ſei, der in Paris in großer Not gelebt habe. Seine Beziehungen zu einigen Bekannten aus früherer Zeit: zur Schroeder-Devrient, zum Regiſſeur Heine, zum Hofrat Winkler waren locker geknüpft, auf äußere Verbindlichkeiten zufälligen Bekanntſeins beſchränkt. Daß man unter ſolchen Vorausſetzungen ein mehr als abendfüllendes Werk voll außergewöhnlicher Anſprüche an Sänger, Chor, Orcheſter und Ausſtattung zur Uraufführung brachte, bezeugt einen nicht gewöhnlichen Unternehmungsſinn des Intendanten wie der leitenden Künſtler. Das damit erwieſene Vertrauen bewährte ſich weiterhin. Nicht nur das Schaffen, auch die Perſon Wagners fand willige Anerkennung. Der Zufall fügte es, daß um die Zeit der erſten „Rienzi"-Aufführungen Kapellmeiſter Morlacchi, der Leiter des italieniſchen Enſembles, ſtarb. Da Wagner ſich in den Proben als befähigter Dirigent erwieſen hatte, nahm man ihn als Nachfolger in Ausſicht, obwohl andere, wohlempfohlene Bewerber ſich meldeten. Man bewilligt ihm dienſtliche Gleichſtellung mit Reiſſiger, dem bisherigen alleinigen Kapellmeiſter der deutſchen Oper, man erläßt ihm nach erfolgreich verlaufener Leitung von „Euryanthe" das bisher übliche Probejahr. Er erhält ohne Schwierigkeit außer ſeiner vertraglichen Ferienzeit mehrfach Urlaub zur Propagierung oder Leitung ſeiner Opern in anderen Städten. Die Bedeutung der ihm zur Neueinſtudierung zugeteilten Werke, die Erfüllung ſeines ſpäteren Wunſches nach Einrichtung regelmäßiger Orcheſterkonzerte zeigt, daß man ihn als Künſtler anerkannte und beſtrebt war, ihm Wirkensmöglichkeit zu geben. Dies alles bezeugt die zweifellos wohlgeſinnte Zuvorkommenheit gegenüber dem jungen, unerprobten Künſtler. War der Freiherr von Lüttichau als Intendant keine Erſcheinung von geiſtiger Bedeutung, ſo iſt ihm das Verdienſt nicht abzuſprechen, Wagner tätiges Vertrauen erwieſen, Freiheit der Entfaltung gewährt zu haben.

Ähnlich lagen die Verhältniſſe im Hinblick auf kollegiale Beziehungen. Wagners älterer Amtsgenoſſe, Gottlieb Reiſſiger, war ein tüchtiger, dabei nicht unbegabter Muſiker vormärzlicher Prägung, deſſen ſanguiniſches Temperament ſich in Dresden zu behaglich philiſtröſer Seßhaftigkeit verwandelt hatte. Daß ihm vieles an Wagner nicht angenehm war, vom „Rienzi"-Erfolg bis zu Wagners ihm fernliegender Art des Muſizierens, iſt kaum zu bezweifeln. Die Rivalität beider Dirigenten war durch ihre

dienſtliche Gleichſtellung gegeben, zudem komponierten beide Opern, die in wechſelnder Folge aufgeführt wurden und dadurch die Konkurrenz ſteigerten. Wagners unbeſorgte Brüskierung des Kollegen bei plötzlicher Übernahme einzelner von Reiſſiger dirigierter Werke mag nicht dazu beigetragen haben, Reiſſigers Gefühle dem Jüngeren gegenüber herzlicher zu geſtalten. Daß ſich daher kleine Theaterintrigen, von den Anhängern beider Dirigenten weitergeſponnen, hier abgeſpielt haben, darf als ſicher gelten. Aber dieſe Reibungen gingen nicht über die üblichen Theaterkabalen hinaus. Für Reiſſiger ſtand ſeine Überlegenheit gegenüber dem experimentierluſtigen Brauſekopf außer Frage. Der unbeſonnene, durch ſein exaltiertes Weſen ſich häufig ſelbſt bloßſtellende junge Mann konnte ihn als Amtskollege weit weniger ſtören als der verſtorbene Italiener Morlacchi. So fühlte ſich Reiſſiger in ſeiner Stellung dem Intendanten, der Kapelle und der Kritik gegenüber mit Recht zu ſicher, um Wagner als gefährlich anzuſehen. Der Widerſtand, der Wagner von dieſen Seiten her erwuchs, beruhte auf natürlicher Oppoſition gegen die Art ſeiner Amtsführung.

Am einfachſten geſtaltete ſich das Verhältnis zum Sängerperſonal. Hier ſtanden Wagner in dem Tenoriſten Tichatſchek und in Wilhelmine Schroeder-Devrient zwei fertige, beherrſchende Perſönlichkeiten gegenüber, jener ein Stimmphänomen von unverwüſtlicher Kraft, die andere eine dramatiſche Bühnenkünſtlerin von genialem Temperament. Tichatſchek mußte man in ſeiner naturwüchſigen Naivität nehmen, wie er war, als Sänger zeichnete er ſich durch feines Gefühl für Rhythmik und Genauigkeit der Deklamation aus. Der Schroeder-Devrient gegenüber fühlte ſich Wagner ſeit den Tagen, da ihr Fidelio ihn begeiſtert, ihr Romeo ihn zur italieniſchen Oper bekehrt und zum „Liebesverbot" inſpiriert hatte, immer wieder als Lernender. In ihr empfand er ſein zweites Ich, in ihrer Darſtellung erkannte er die „ſchauerlich wonnevollen Seelenkrämpfe der Entrückung aus ſich ſelbſt während dieſes unvergleichlichen Doppellebens auf der Bühne". Tichatſchek und die Schroeder-Devrient waren unantaſtbare künſtleriſche Muſter, mit denen ihn perſönliche Intimität verband, außer ihnen wies das Enſemble bei Wagners Dienſtantritt keine außergewöhnlichen, aber eine ſtattliche Zahl tüchtiger Künſtler auf. Erſt während Wagners Dienſtzeit wurden mit dem Leipziger Baritoniſten Friedrich Mitterwurzer und Wagners junger Nichte Johanna noch zwei überragende Begabungen für den Darſtellerkreis der Oper gewonnen.

In dieſe Umgebung trat Wagner. Der Chordirektor Fiſcher war ſchon während der „Rienzi"-Proben ſein enthuſiaſtiſch ergebener Anhänger geworden, ebenſo wie der vom Stiefvater Geyer her befreundete Regiſſeur Heine. Fiſchers Chöre galten als muſterhaft ſtudiert, überraſchend durch Reinheit, Fülle des Klanges und Präziſion. Das Orcheſter, geführt von dem Polen Lipinſki, den Schumann eine „impoſante Individualität" nennt, enthielt in Streicher- und Bläſergruppen eine große Zahl leiſtungsfähiger Künſtler. Es hatte dank der lange nachwirkenden italieniſchen Opernkultur den Ruf des tonlich vortrefflichſten deutſchen Orcheſters. Das Haus war neu erbaut, erſt im Vorjahre eingeweiht und mit den neueſten Maſchineneinrichtungen verſehen. Der Hof, prachtliebend, freigebig und der Oper aus Repräſentationsgründen von jeher beſonders zugeneigt, intereſſierte ſich lebhaft für das Theater, ſowohl für die Werke als auch für die Perſonalverhältniſſe. Der Kirchendienſt in der katholiſchen Hofkirche, zu dem Dirigenten, Orcheſter und Chor verpflichtet waren, brachte zwar manche äußere Laſt, zugleich aber künſtleriſche Anregungen aus einem theaterfremden großen Kunſtgebiet.

Kaum eine andere deutſche Bühne wäre damals in der Lage geweſen ähnlich günſtige Vorausſetzungen für die „Rienzi"-Aufführung zu bieten. Der Erfolg entſprach dieſen Gegebenheiten. Bis zum 20. Oktober 1842 hatten ſich die Vorbereitungen hingezogen. Die Zwiſchenmonate freudig angſtvoller Erwartung hatte Wagner zwiſchen Familienbeſuchen, Reiſen nach Berlin zur Förderung der dortigen „Holländer"-Aufführung und einem Erholungsaufenthalt in Teplitz geteilt. Ein Darlehen des Schwagers Brockhaus mußte über die wirtſchaftlichen Beklemmungen hinweghelfen. Nun aber war der Wurf gelungen. Der unbekannte junge Muſiker ſah ſich aus „Nacht und Elend", in dem er ſeinen „Holländer" abgeſchloſſen hatte, mit einem Schlage zu den Berühmtheiten des Tages erhoben. Seine bald darauf auf Laubes Einladung in der „Zeitung für die elegante Welt" veröffentlichte erſte Autobiographie trug dazu bei, ihm den romantiſchen Nimbus des Glücksprinzen zu geben. Als ſolcher, nicht als Künſtler hoher Grade wurde er gefeiert. Unter dem Zeichen des Abenteurerſchickſales ſah man in Dresden und ſah man im übrigen Deutſchland ſeine Erſcheinung, ſeinen Lebensgang, ſein Werk. Es war der Erfolg nicht als Reifeergebnis langen Ringens, ſondern als Gelingen des kühnen Zugriffes, dem die Fachwelt der Muſiker und Künſtler ohne tiefe Bewunderung mit

Erſtaunen, die Maſſe des Publikums mit der plötzlichen Begeiſterung über den Überraſchungseffekt zuſtimmte. „Rienzi" mußte mit immer ſteigendem Beifall in der kurzen Zeit bis Weihnachten ſechsmal gegeben werden, die Künſtler weigerten ſich, die wegen faſt ſechsſtündiger Dauer von Wagner vorgeſchlagenen Striche anzuerkennen, die Dresdener Intendanz wünſchte baldige Aufführung auch des „Holländers", und Wagner mußte deswegen die Partitur von Berlin zurückfordern.

Die Erfüllung ſchien gekommen zu ſein. Zwar laſteten die wirtſchaftlichen Sorgen noch drängend genug auf Wagner. Von den 300 Talern des Dresdener „Rienzi"-Honorars fielen 200 an Brockhaus für das Darlehen zurück, die Magdeburger und Rigaer Gläubiger meldeten ſich auf die Erfolgsnachrichten, Einrichtung und Leben in Dresden, den äußeren Umſtänden angepaßt, machten neue Aufwendungen nötig. Hätte nicht die Schroeder-Devrient in warmherziger Teilnahme 1000 Taler beigeſteuert, ſo wäre Wagner trotz der äußeren Wendung in der bisherigen mißlichen Lage geblieben. Aber hatten Behinderungen dieſer Art ihn während der Pariſer Jahre nicht entmutigen können, ſo vermochten ſie ihn jetzt kaum noch ernſtlich zu ſtören. Erſchien es doch undenkbar, daß der Erfolg nicht im gleichen Maße weitergehen könne. Die Aufnahme des „Rienzi" an anderen deutſchen Bühnen, das bevorſtehende Erſcheinen des „Holländers" würde den Triumph vervollſtändigen. In Teplitz waren die erſten „Tannhäuſer"-Entwürfe entſtanden, andere Pläne drängten hervor. Es bedurfte nur der Zeit, ſie auszuführen und dann die Werke an die Theater weiterzugeben – die Laufbahn des erfolgreichen Opernkomponiſten, wie Meyerbeer es war, lag offen. Das erſte Gelingen ſchlug jeden Zweifel nieder, der Rauſch des Erfolges bewirkte ein übermütiges Aufjauchzen aller inneren Kräfte.

So ſchien es Wagner faſt als hinderliche Belaſtung, ſich jetzt noch an ein Amt zu binden. Nicht, weil das Theater, wie er es ſah, ihm mißfiel, denn eben auf dieſes Theater waren ſeine Hoffnungen gegründet. Aber er bedurfte der Freiheit des Schaffens. So wäre er beinahe geneigt geweſen, die ihm offene Kapellmeiſterſtellung abzulehnen. Nur das Zureden der Verwandten und Minnas beſtimmte ihn zu vorſichtigerer Einſchätzung ſeiner Komponiſtenausſichten. Mehr noch mag die Aufnahme des „Holländers" in Dresden zur Ernüchterung beigetragen haben. Die äußeren Vorbedingungen waren günſtiger als beim „Rienzi". Galt es damals, ſich erſt zu bewähren, ſo durfte er jetzt mit einer ſtattlichen Anhängerzahl im

Publikum, mit dem geſteigerten Intereſſe an ſeiner Perſon, an ſeinem Schickſal, mit der ſuggeſtiven Nachwirkung des erſten Erfolges rechnen. Freilich fehlte die glanzvolle Tenorheldenerſcheinung Tichatſcheks, der Darſteller des Holländers vermochte den hinreißenden Rienzi nicht zu erſetzen. Dafür trat die Schroeder-Devrient als Senta in den Mittelpunkt der Aufführung. Trotzdem war die Enttäuſchung ſo peinlich, daß die Freunde auf ſofortige Wiederaufnahme des „Rienzi" drängten, um den ſtörenden Eindruck des Fehlſchlages zu verwiſchen. Während nun die „Rienzi"-Aufführungen in unverminderter Beteiligung weitergehen, jetzt ſogar, um ſowohl Kürzungen als zu lange Dauer zu vermeiden, auf zwei Abende verteilt werden können, gelingt es nicht, den „Holländer" über mehr als vier Vorſtellungen hinauszubringen.

Hier mußte eine innere Schwierigkeit vorliegen, deren Urſache Wagner bisher verborgen geblieben war. Ihre allmähliche Klärung ließ den „Rienzi"-Erfolg in neuem, weniger hoffnungsvollen Lichte erſcheinen. Wagner iſt ſich bewußt, daß der „Holländer" gegenüber dem „Rienzi" keinen Wertrückgang bedeutet, daß vielmehr das perſönlich Eigentümliche in dem zweiten Werke weitaus kräftiger und klarer zum Ausdruck gelangt. Ein innerer Zweifel an der Richtigkeit der Steigerungslinie zwiſchen beiden Opern kommt nicht in Frage. Nun erlebt er die ſeltſam berührende Erfahrung, daß er da, wo er ſich ſelbſt noch konventionell gebunden erſcheint, mit Jubel anerkannt, da aber, wo er zur Freiheit perſönlichen Geſtaltens gelangt, mit Befremden empfangen wird. Der Reiz des einmaligen Glückswurfes iſt verflogen – wo er ſich als ernſter Künſtler zeigen will, enttäuſcht er. Vielleicht wäre ſein erſtes Erſcheinen in Deutſchland ſofort eine unverhohlene Niederlage geworden, wenn er mit dem „Holländer" angefangen hätte.

Dieſer Widerſpruch zwiſchen Leiſtung und Wirkung, Erwartung und Erfolg macht ihn ſtutzig. Iſt er ſich der Urſachen des Verſagens ſeines zweiten Werkes noch nicht bewußt, drängt ihn dieſe Erfahrung vielmehr, ſich nachdenkend den Widerſpruch zu erklären, ſo muß er als Praktiker ſeine Hoffnungen auf ſchnell ſich ſteigernde Komponiſtenerfolge nun vorſichtiger bemeſſen. So gewinnt das Dresdener Kapellmeiſterprojekt ernſthaftere Bedeutung, die Zuſprüche Minnas wie der Familie erhalten eindringlichere Beweiskraft. Am 2. Januar 1843 hatte die von Wagner geleitete erſte „Holländer"-Aufführung ſtattgefunden, nach der zweiten Vorſtellung am 4. Januar beginnen die entſcheidenden Vorbeſprechungen.

Am 10. Januar dirigiert er als Probeleiſtung Webers „Euryanthe", eine kurze Reiſe nach Berlin zur Förderung der dort auf Ende März angeſetzten „Holländer"-Aufführung folgte, während in Dresden Lüttichaus Anſtellungsvorſchlag den Inſtanzenweg durchläuft. Am 1. Februar ſchon tritt Wagner ſein neues Amt an. „Das Innewerden der hohen Meinung, die man gewohnterweiſe von einer ſolchen Stellung hegt, der Glanz, in dem meine Beförderung zu ihr anderen erſchien, blendeten auch mich endlich, einen außerordentlichen Glücksfall in dem zu erſehen, was ſehr bald die Quelle eines zehrenden Leidens für mich werden ſollte. Ich ward – froh und freudig! königlicher Kapellmeiſter."

Wäre Wagner nichts anderes geweſen als das, was er zu ſein ſchien: ein begabter junger Komponiſt und Dirigent, ſo hätte ſich der „außerordentliche Glücksfall" auch wirklich als ſolcher bewähren müſſen. Alle äußeren Bedingungen dafür waren gegeben. Eben dieſe Gegebenheiten aber bewirkten, daß Wagner etwas anderes wurde, als er zu ſein ſchien. Gerade durch die Umpflanzung in den neuen, reichen Boden nahm der Entwicklungskeim der Pariſer Jahre eine ungeahnte Entfaltung. Sie mußte die ſolcher Individualausbreitung nicht anpaſſungsfähigen Dresdener Umgrenzungen ſprengen. Dieſe Entfaltung des nun Dreißigjährigen vollzog ſich gleichzeitig nach drei Richtungen: ſie erfaßte den Dirigenten, den Schaffenden, den Menſchen. Auf allen drei Gebieten ſah man Wagner in Dresden ſtets ſo, wie er zuerſt erſchienen war. Auf allen drei Gebieten war er ſelbſt beſtrebt, die ſich in ihm vollziehende Wandlung mit herausfordernder Deutlichkeit zu betonen. Aus dieſer Gegenſätzlichkeit erwuchs der Konflikt.

Wagners Dirigententätigkeit in Dresden wird durch drei außergewöhnliche, von allen Seiten anerkannte Leiſtungen gekennzeichnet: die Neueinſtudierung von Glucks „Armida" mit der Schroeder-Devrient am 5. März 1843, die Aufführung der neunten Sinfonie im Palmſonntags-Konzert am 5. April 1846, die Aufführung der von ihm umgearbeiteten „Iphigenie in Aulis" am 24. Februar 1847. Dieſes ſind die drei Höhepunkte von Wagners Tätigkeit. In der „Armida" gab ihm die ſchöpferiſche Darſtellungskraft der großen Künſtlerin das Grundmaß, in der Sinfonie war er ſich ſelbſt als Nachſchaffender überlaſſen, in der „Iphigenie" ſtand er als mitbeteiligter Bearbeiter, gleichſam als Neuſchöpfer am Pult. Alle drei Werke bedeuten für ihn weit mehr als lediglich Interpretationsauf-

gaben. Die Geſtalt der Armida prägt ſich der eigenen Phantaſie tief ein, ſie wirkt nach von der Venus des eben entſtehenden „Tannhäuſer" über Iſolde und die Pariſer Venus bis hinauf zur Kundry. Die neunte Sinfonie, aus deren erſtem Satz bereits die „Holländer"-Ouvertüre erwachſen iſt, gibt jetzt durch die Baßrezitative des Finales und den Übergang zur Chorhymne den Impuls zu einem neuen Stil des deklamatoriſchen Vortrages und einer neuen Ausdrucksbewertung des geſungenen Wortes. Zeitlich ſteht dieſe Aufführung zwiſchen „Tannhäuſer" und „Lohengrin", ſie verknüpft beide Werke auch ſtiliſtiſch. „Iphigenie in Aulis" iſt durch Wagners Bearbeitung unmittelbare Vorbotin des „Lohengrin" geworden. Wie die ſprachliche Diktion der Überſetzung und Erweiterung dem „Lohengrin"-Stil angehört, ſo auch die klangliche Tönung der Inſtrumentation, darüber hinaus die Entſcheidung des göttlichen Wunders und die tragiſche Umdeutung des Gluckſchen Handlungsſchluſſes. Zwiſchen den drei auffallendſten Taten des Dirigenten Wagner ſtehen außer der Führung ſeiner eigenen Werke die Direktion von Marſchners „Heiling" und „Adolf von Naſſau", ſowie als Tagesarbeit die Leitung der üblichen Repertoireopern. Zu ihnen zählen neben den italieniſchen und franzöſiſchen Modewerken der von Wagner einſtudierte „Titus" von Mozart, die in Vertretung Reiſſigers übernommene „Entführung", „Don Juan", „Figaro".

An Wagners Mozart-Direktion knüpft die Oppoſition an. Sie kommt zunächſt aus der Kapelle, als Wagner bald nach ſeinem Dienſtantritt im April plötzlich „Don Juan" übernehmen muß. Der Konzertmeiſter Lipinski erreicht in einer Sitzung der Generaldirektion, daß Wagner ſich entſchuldigen und Beſſerung verſprechen muß. Was iſt geſchehen? Wagner hat andere Tempi genommen, als man gewohnt iſt, er hat während der einzelnen Sätze willkürliche Temporückungen improviſiert. Die auf den bisherigen Vortrag eingeſtellten Sänger haben nicht zu folgen vermocht, ſo daß Wagner, um Entgleiſungen zu vermeiden, wieder nachgeben mußte. Es iſt ein für Publikum, Sänger, Orcheſter und Dirigenten gleich unerfreuliches Hin und Her der Vortragsmeinungen entſtanden, gegen das die traditionsſtolze Kapelle aufbegehrt und von dem jungen Kapellmeiſter Reſpektierung des Gewohnten verlangt. Man kenne ihn als exzentriſche Natur, wünſche aber, daß er ſeine Eigenmächtigkeiten Mozart gegenüber unterlaſſe. Er komme aus Paris und wolle neufranzöſiſche Direktionsmanieren einführen, aber dieſe gehören nicht an die

Dresdener Bühne. Das etwa iſt der Kehrreim der Vorwürfe, wie er ſich von jenem erſten Orcheſterproteſt an dauernd wiederholt und in der Preſſe wie im Perſonal und Publikum zu hören iſt.

Es würde vom ſachlichen Kern der Vorfälle nur ableiten, ſolche Beſchuldigungen lediglich als Auswirkung kleinlicher Beſchränktheit oder perſönlicher Gegnerſchaft anzuſehen. Sie mag vorhanden geweſen ſein, die damalige Dresdener Kritik, deren Führer zunächſt der Muſikdirektor Schladebach, ſpäter der auch von Schumann als unfruchtbarer Geiſt gekennzeichnete Karl Banck war, iſt weder zu ſchätzen noch zu rechtfertigen. Aus der Oppoſition aber gegen Wagners Dirigieren namentlich Mozartſcher Opern ſpricht ein für die damalige Gegenwart charakteriſtiſcher und relativ richtiger Inſtinkt. Bei „Armida", „Iphigenie", bei der neunten Sinfonie kam die Oppoſition nicht zur Geltung. Hier war die Gewöhnung des älteren Vortrages nicht oder nicht deutlich genug vorhanden, das Ungewohnte der muſikaliſchen Darſtellung ging daher für minder Feinhörige im Werke ſelbſt unter. Sobald aber bekannte Werke in Wagnerſcher Darſtellung erſchienen, empfand man das Befremdliche. Nicht nur Reiſſigers Freunde in der Kritik, auch Robert Schumann vermerkt bei „Fidelio" die „unbegreifliche Temponahme von R. Wagner". Wenn andere objektive Zeugniſſe fehlten, ſo wären als letzte, zweifellos nicht gegneriſch voreingenommene Auskünfte Wagners eigene Darlegungen über die Art ſeiner Vortragserfaſſung vorhanden. Aus ihnen erklärt ſich am einwandfreieſten der Widerſtand. Er beruht auf denſelben Motiven, aus denen die Gegnerſchaft gegen Wagners Schaffen erwuchs: auf dem natürlichen Gegenſatz zweier einander widerſprechender Muſikauffaſſungen. Sie mußten unvermeidlich zu zwei entgegengeſetzten Vortragsauffaſſungen führen: der älteren, klanglich formal, und der neuen, ausdrucksmäßig empfindenden.

Die allgemein geltende formale Vortragsauffaſſung beruhte auf der Muſikanſchauung, wie man ſie aus den Werken der Wiener Klaſſiker, ſowie aus der italieniſchen und franzöſiſchen Oper gewonnen hatte. Grundlage dieſer Vortragsart war die Erfaſſung der Melodie als liedhaft abgegrenzter Geſangsperiode. Sinnvolle Klarlegung der Gliederung dieſer Periodenmelodik in der mannigfaltig gebauten Form der Sonate, der Arie, des Sinfonieſatzes oder des Opernenſembles war Hauptziel dieſer Vortragskunſt. Ein Erſpüren der Ausdruckswerte im einzelnen, ein Verfolgen des Bewegungswechſels der Linien hätte die Überſichtlichkeit des Form-

baues zerſtört und den Grundcharakter der Melodie entſtellt. Ihre Bedeutung lag für die damalige Auffaſſung weniger in der Subjektivität des Ausdruckes als im Ablauf der ſymmetriſch empfundenen Geſangsperiode, dem Spiel ihrer formalen Struktur.

Auch Wagner beruft ſich für ſeinen Vortrag auf das Muſter des Geſanges. Dieſer Geſang aber iſt nicht mehr der liedmäßige der Arienmelodik, deren Beſtimmung war, den Reiz der ſchönen Stimme ſich entfalten zu laſſen. Es iſt für Wagner der deklamatoriſche Geſang, wie die Schroeder-Devrient ihn übt und durch den ſie wirkt, auch wenn die Stimme ſelbſt verſagt. Es iſt der Geſang des dramatiſchen Rezitatives. Die große Oper ſtellte es nur als Einleitung vor die Arie, die deutſche verwies es in den geſprochenen Dialog, die italieniſche überließ es zum größten Teil dem faſt tonloſen Seccorezitativ. Dieſer rezitativiſche Vortrag gibt für Wagner das Grundmaß. Aus ihm erkennt er das, was er das „Melos" des Werkes nennt, dieſes Melos iſt der Ausdruck. In der Ausdrucksdarſtellung ſieht Wagner Aufgabe und Weſen der Vortragskunſt. Darum kann die Liedperiode, kann die formale Struktur des Periodenbaues, kann die Geſangsmelodie als Dienerin der Stimmwirkung für ihn nicht Grundlage der Auffaſſung bleiben. An ihre Stelle tritt als beſtimmende Vortragseinheit die Phraſe. Sie beherrſcht die Wiedergabe ſowohl der Melodie wie der Geſamtform. Das Muſikſtück wird aus dem Gefühl der Ausdrucksentwicklung erfaßt. Der Vortrag muß jeder Biegung dieſes Ausdruckes, jeder Veränderung der Gefühlsbewegung folgen.

Das iſt ungewohnt und reizt zum Widerſpruch, namentlich, wenn es an der Kunſt Mozarts demonſtriert wird, dazu ohne die für eine ſo tiefgreifende Umänderung erforderliche vorbereitende Verſtändigung. Die Modifikation der Tempi iſt nur das letzte äußere Kennzeichen der neuen Vortragserfaſſung. Wichtiger iſt, daß die ausübenden Künſtler, Sänger wie Inſtrumentaliſten, ſich innerlich auf dieſe Ausdrucksgebung einſtellen, die rückwirkend eine neue Technik der Tonerzeugung und -behandlung fordert. Hiergegen ſtemmt ſich nicht nur die Gewohnheit, es fehlt auch die künſtleriſche Überzeugtheit für das Richtige dieſer Vortragsart Mozart gegenüber. Anders iſt es bei Gluck und Beethoven, zunächſt weil hier eine ähnlich feſtſitzende Tradition fehlt. Auch ſcheint dieſe Muſik den ausdruckhaften Vortragsſtil beſſer zu vertragen, ſie gewinnt durch ihn Leben und Plaſtik. Zwar baut Gluck ſeine Arien gleichfalls in geſchloſſener Periodenmelodik. Wagner empfindet die Gluckſche Arie ſehr wohl als

Hemmung seiner Absichten. Er hilft sich darüber hinweg, indem er hier eine Unvollkommenheit Glucks annimmt, der durch die Dichtung an das „gefesselte Pathos" der Racineschen Tragödie gebunden sei. Daher bleibe seine Musik in den Momenten der Leidenschaftlichkeit „uns unverkennbar viel schuldig". Daß dieses Schuldigbleiben vielleicht nicht als Folge historisch bedingter Unzulänglichkeit zu deuten sei, sondern zusammenhängt mit Glucks Stilerfassung der Oper, kommt Wagner nicht in den Sinn. Als Entwicklungstheoretiker sieht er alles, auch die Erscheinung Glucks, nur als Glied einer zur Ausdrucksgestaltung aufsteigenden Linie. Über die Unvollkommenheit von Glucks gebundener Ariemelodik läßt ihn der große rezitativische Stil hinwegsehen. Hier ist das angedeutet, was ihm selbst vorschwebt, hier kann der gefühlsmäßige Ausdruckswille frei ausströmen. Wo die Klanglinien Glucks nicht draftisch genug erscheinen, kann man sie durch instrumentale Untermalung oder Hinzufügung verdeutlichen. Der heroisch pathetische Grundzug der Gluckschen Oper kommt dieser Überbetonung scheinbar entgegen. Zum erstenmal wirkt das aus der gesangsdeklamatorischen Kunst des 18. Jahrhunderts empfundene, klangsinnlich so herbe Pathos nicht steif und langweilig, sondern innerlich belebt und sinnvoll.

Durch die Umstellung auf Erfassung der Ausdruckswerte wird Gluck neu gewonnen. Durch die gleiche Umstellung wird das Spätwerk Beethovens, die neunte Sinfonie erschlossen. Wagners Aufführung bedeutet zwar keineswegs die Entdeckung der Neunten, als die sie oft gefeiert wird. In dem konzertarmen Dresden mag das Werk wenig bekannt gewesen sein und in der früheren Wiedergabe unter Reissiger keinen sonderlichen Eindruck hinterlassen haben. Außerhalb Dresdens aber, in Leipzig unter Mendelssohn, in Wien unter Nicolai war Beethovens letzte Sinfonie in sehr würdiger Form wiedergegeben und dem Publikum vertraut geworden. Gleichwohl hat Wagners Aufführung bahnbrechend gewirkt nicht nur für die Neunte, sondern für die Beethoven-Interpretation überhaupt. Hier traf Wagners Ausdrucksdarstellung anders als bei Mozart und selbst bei Gluck auf ein Objekt, das solcher Darstellung bedurfte, weil der Ausdruckswille bereits zum mitschöpferischen Faktor geworden war. Es ist charakteristisch, daß Wagner sein Hauptinteresse dem Teile des Werkes zuwendet, in dem dieser Ausdruckswille am stärksten hervortritt: dem Finale. Namentlich der Vortrag der Baßrezitative nimmt seine Aufmerksamkeit gefangen. Hier findet er das nämliche Vortrags-

problem, das ihn auch an Glucks Rezitativ feſſelt: die aus dem Periodenbau gelöſte, frei fließende Melodik, das aus der Bedeutung der deklamatoriſchen Phraſe zu begreifende Melos. Es ſtützt ſich nicht mehr auf den Stimmreiz als ſinnliche Rechtfertigung, es iſt nicht an ein ſtarres Tempo gebunden. Es bedarf freieſter Beweglichkeit des Vortrages, um ſinnvoll zu wirken, und iſt doch aus tief geſangsmäßigem Empfinden geſchaffen – wie Gluck ſeine Rezitative ſchreibt, wie die Schroeder-Devrient ſingt und wie Wagner meint, daß man einzig dirigieren dürfe. Deutlichkeit verlangt er als Hauptforderung. Es iſt nicht Deutlichkeit als techniſche Präziſion, ſondern Deutlichkeit des Ausdruckes, der Erfaſſung der Phraſe und ihrer Biegungen. Die Baßrezitative werden ihm zum Angelpunkt des Ganzen. Hier knüpfen ſich die Vorderſätze organiſch an das Finale, der Ausdruck des Rezitatives gibt ihnen nachträgliche Erklärung, gedankliche Zuſammenfaſſung und ſteigernde Weiterführung. Rückblickend erklärt Wagner die Bedeutung der drei erſten Sätze als Vorbereitungen zum Freudenhymnus. Sie ſind programmatiſch geſtaffelt, und er erläutert ſeinen Hörern den Zuſammenhang durch Fauſt-Zitate. Die Erkenntnis dieſes Ausdrucksmäßigen der Tonſprache Beethovens mußte den formaliſtiſch gerichteten Dirigenten fremd bleiben, daraus ergab ſich Spohrs und auch Mendelsſohns Kühle namentlich gegenüber dem Finale. Dagegen gereicht es Wagner zu beſonderer Genugtuung, daß ein bisher gegneriſch geſinnter Muſiker, Niels Gade, nach der Generalprobe erklärt, er hätte gern den doppelten Eintrittspreis bezahlt, um nur die Inſtrumentalrezitative noch einmal zu hören. Immer ſind es dieſe Rezitative, die den Schlüſſel geben. Wagners Vortrag des Ganzen ſieht nun ab von gliedernder Periodizität und ſtruktureller Klarlegung. Er richtet ſich auf das Spontane, Gefühlsmäßige, Eruptive des augenblicklichen Innengeſchehens und deſſen gleichſam improviſatoriſche Verdeutlichung. Die Inſtrumentation wird gelichtet, das thematiſche Gewebe klargelegt, die Dynamik vorſichtig abgeſtuft, das Klangverhältnis der einzelnen Gruppen ſorgfältig ausgewogen: das Espressivo erſcheint als höchſte Norm. Es iſt das Durchbrechen des im unumſchränkten Sinne naturaliſtiſchen Vortrages, der naturaliſtiſchen Muſikauffaſſung überhaupt, der Erlebnisanſchauung des Muſikgeſchehens. Das Demiurgenhafte der Erſcheinung des ſpäten Beethoven tritt zum erſtenmal kraß an das Licht.

„Es war einmal ein Mann, der fühlte ſich gedrängt, alles was er dachte und empfand, in der Sprache der Töne . . . auszudrücken." So beginnt

eine der Vorankündigungen, durch deren anonyme Veröffentlichung im „Dresdener Anzeiger" Wagner die Teilnahme des Publikums für die bevorſtehende Aufführung anzuregen ſuchte. War Beethoven dieſer Mann, wie Wagner meinte? Oder ſah Wagner etwas in Beethoven hinein, was, im Keime wohl vorhanden und im Finale der neunten Sinfonie zweifellos bedeutſam hervortretend, als beherrſchende Kraft weniger für Beethoven als für ſeinen Interpreten beſtimmend war? Wagner mußte es ſo ſehen, er konnte Muſik nicht anders erkennen, denn als „Sprache der Töne", in der alles „ausgedrückt" wird, was man „denkt und empfindet". Er konnte Muſik nicht anders interpretieren, denn als Sprache der Gedanken und Empfindungen, er konnte ſie auch nicht anders ſchaffen. Was dieſer Forderung, Ausdruck des Denkens und Empfindens zu ſein, nicht Genüge tat, erſchien ihm ſeicht, ſchlecht, verwerflich. Je ſtärker das Perſönlichkeitsbewußtſein in ihm wuchs, je offenkundiger ihm eine aus anderen Anſchauungsquellen ſchöpfende Muſikauffaſſung entgegentrat, um ſo leidenſchaftlicher ſchärfte ſich in ihm die Überzeugung von der einzigen Wahrheit der ſeinigen. Alles bisher Geſchaffene erſcheint als Vorarbeit zur Gewinnung der Ausdrucksfreiheit, wie ſie ihm vorſchwebt. Wo ſie angedeutet, aber nicht durchgeführt war, wie bei Gluck und Mozart, ſieht er konventionelle Bindungen des Genius, wo ſie bewußt erſtrebt, aber nicht erreicht war, wie in Webers „Euryanthe", ſieht er ein durch äußere Momente oder ungenügende Konſequenz verurſachtes Verſagen. Wo ſie aber zum Durchbruch gelangt, wie im ſpäteren Schaffen Beethovens, erkennt er die prophetiſche Vordeutung des eigenen Wollens. Es iſt der Blick des großen Theatralikers, der in allem Geſchehen der Welt wie der Kunſt weder Ruhepunkt noch ewigen Wechſel ſieht, ſondern die ſtändige Steigerungslinie der Entwicklung. Es zwingt ihn, dieſe innere Kraft der Steigerung, dieſes fruchtbarſte Agens der Bewegung anſchaulich zu machen, es als Ausdruck des Lebenswillens zu verdeutlichen. Darum muß alles Schaffen der Bühne zudrängen, denn nur die Bühne vermag dem Ausdruck letzte Deutlichkeit zu geben, vermag die dauernde Veränderung des Ausdruckes künſtleriſch zu faſſen. Alles andere, ſelbſt die Sinfonie Beethovens, bleibt dieſem höchſten Ziele der Kunſt gegenüber Andeutung, ohne reſtloſe Erfüllung bringen zu können. Soll aber das Theater, ſoll die Bühne fähig werden, das Ziel der Ausdrucksverdeutlichung wirklich zu erreichen, ſo darf ſie ſich nicht wie bei Gluck oder Mozart an die geſchloſſene Form binden. Sie muß dieſe

Form löſen, ſie muß die freie Bewegung, das Geſetz des ſtändigen Entwicklungsfluſſes zum Grundgeſetz nehmen. Sie muß jenen Ausdrucksvortrag, wie ihn die geniale Künſtlerin übt, in ſteigernder Verkettung der Gefühlsbewegungen zeigen. „Von dem Standpunkte meiner von mir ſelbſt weit eher bezweifelten als überſchätzten Kräfte aus, gelten mir meine jetzigen und nächſten Arbeiten nur als Verſuche, ob die Oper möglich ſei," ſchreibt Wagner im Januar 1847 an Hanslick über „Tannhäuſer". Die Oper möglich als was? Nicht als muſikaliſches Kunſtwerk, wie ſie bei Gluck, Mozart, Spontini erſchien. Die Oper als Ausdruck höchſtgeſpannter, in dauernder Entwicklung begriffener Leidenſchaft, als Reingehalt deſſen, was Wagner als ausübender Künſtler darzuſtellen beſtrebt war.

Wagner hatte aus Paris mehrere Opernpläne mitgebracht. Aus einem alten Sagenbuche waren ihm die Geſtalten des Tannhäuſer und des Lohengrin nahegetreten, daneben hatte die Beſchäftigung mit Raumers „Geſchichte der Hohenſtaufen" ihn auf die Erſcheinung Manfreds, des ritterlich ſchwärmeriſchen Sohnes von Friedrich II. aufmerkſam gemacht. Eine Handlung dämmerte ihm auf, die wie eine Zuſammenfaſſung der ſtofflichen Elemente des „Rienzi" und des „Holländers" im Zeichen der „Jungfrau von Orléans" anmutet: der verweichlichte, ſeines Landes beraubte Manfred wird durch eine ihm unbekannte Halbſchweſter, die Tochter Friedrichs und einer Sarazenin, zur Erkämpfung ſeines Thrones entflammt. Die Liebe zu der Fremden gibt ihm ſeine Kraft, Fatime aber will nur Prophetin ſein. Im Augenblicke der Trennung empfängt ſie den auf Manfred zielenden Dolchſtoß eines Verſchwörers. Der erſte Entwurf entſtammt noch den Schlußmonaten der Pariſer Zeit, er iſt reich an opernhaft empfundenen Momenten, während ſich die Titelfigur der Sarazenin als die zu äußerer Aktivität geführte Ergänzung der Senta zu erkennen gibt. In Dresden tritt dieſer Plan hinter den ſtärker hervordrängenden, im Sommer 1842 aufgezeichneten „Tannhäuſer"-Entwurf zunächſt zurück. Er empfängt aber durch die Senta-Darſtellung der Schroeder-Devrient wieder ſo lebhafte Anregung, daß Wagner zur vollſtändigen Ausführung des Textes ſchreitet. Die Perſönlichkeit der großen Künſtlerin wirkt unmittelbar auf ſein Schaffen ein.

Sie erſcheint ihm als ſchweſterliche Prophetin der von ihm geſuchten Kunſt, er ſieht ſich ſelbſt als der zu neuer Tat befeuerte Manfred. Aber in ſeiner Begeiſterung erfaßt er ſie nicht ſo, wie ſie geſehen ſein wollte. Gerade das, was er ihr verwehrt, will ſie ſein und iſt ſie auch: das liebende, ſich hingebende Weib, erſt aus ihrem Weibstum erwächſt ihre Kraft. Die Schroeder-Devrient lehnt ihre dramatiſche Verklärung zur Heldenjungfrau ab. Sie empfindet dieſes Bild als falſch, und Wagner muß ihr nachträglich zuſtimmen. Inzwiſchen kommt im Februar 1843 die Einſtudierung der „Armida", die am 5. März in Szene geht. Fünf Wochen ſpäter, am 7. April, meldet Wagner den Pariſer Freunden den Abſchluß der Dichtung „Venusberg". So lautet urſprünglich der Name des neuen Werkes.

Die Stoffquellen ſind hier faſt noch mannigfaltiger als beim „Holländer". Die Verbindung der Sage vom Sängerkrieg und Heinrich von Ofterdingen mit der anderen des in den Hörſelberg gelockten Tannhäuſer beruht auf einer Anregung des Forſchers E. T. L. Lucas. In die endgültige Faſſung ſpielen Erinnerungen ſowohl an E. Th. A. Hoffmanns Ofterdingen-Sage, Fouqués Sängerkrieg, wie an Tiecks katholiſierende Tannhäuſer-Dichtung hinein. Den entſcheidenden Anſtoß gibt vermutlich wie beim „Holländer" Heine mit ſeiner 1837 im „Salon" veröffentlichten Erinnerung an das Tannhäuſer-Lied. In Einzelmomenten erſcheinen Reminiſzenzen an Epiſoden aus früheren eigenen Plänen. So erinnert der Pilgerzug an die ähnliche Szene des Pilgerchores mit dem Leichnam der Brigitta in der „Hohen Braut", ſo klingt auch das Motiv der Liebe des Mannes zur höhergeſtellten Frau durch beide Werke. Daß die Geſtalt der Armida auf die Zaubererſcheinung der Venus und ihres Liebesreiches eingewirkt hat, ergibt ſich aus dem zeitlichen Zuſammenhange jener Einſtudierung mit der unmittelbar darauffolgenden Dichtung, durch die Perſon der beide Geſtalten verkörpernden Schroeder-Devrient war die Verbindung gegeben. Allerdings kann die Armida-Figur nicht als anregendes Muſter, ſondern nur als Klärung und innere Bereicherung der erſten Konzeption gelten.

Über das Autobiographiſche der Handlung, ſoweit es ihm ſelbſt bewußt wurde und er es gelten laſſen wollte, hat Wagner ſpäter in der „Mitteilung an meine Freunde" ausführlich berichtet: „Durch die glückliche Veränderung meiner äußeren Lage, durch die Hoffnungen, die ich auf ihre noch günſtigere Entwicklung ſetzte, endlich durch perſönliche, in einem gewiſſen Sinne berauſchende Berührungen mit einer mir neuen

und geneigten Umgebung, war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte, und um dieses Genusses willen mein inneres, unter leidensvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den Kampf gegen sie in mir gestaltetes Wesen von seiner eigentümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler nun in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln mußte." Wagner schildert weiter, wie dieser Widerstreit zwischen Genußsinnlichkeit und „Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren edleren Element" sich zum tragischen Konflikt verwirrt, aus dem als einzige Möglichkeit der Liebeserfüllung das „Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart" im Tode erwächst.

Die psychologische Situation hat auffallende Ähnlichkeit mit jener, aus der zehn Jahre früher das „Liebesverbot" erwachsen war. Damals fehlte jedoch das Gegenspiel jenes „höheren edleren Elementes", das jetzt als ein „reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes" erscheint. Die Isabella-Figur hatte es angedeutet, in der Durchführung aber zugunsten des sinnlich Emotionellen zurücktreten lassen. Jetzt teilt sich die Hauptgestalt des Jugendwerkes in zwei Erscheinungen: die Entsagende und die Begehrende. Die Entsagende wird Geschöpf der Phantasie, geschaffen aus der Bedingung der Kontrastwirkung. Elisabeth, Tannhäusers Liebe zu ihr, die ihrige zu ihm und ihr Erlösungswille ist freie Erfindung Wagners. Die Idee der „Sarazenin", des nur prophetischen, jungfräulichen Weibes, klingt in ihr nach. Das, was die Schroeder-Devrient nicht gelten lassen wollte, wird Mittel, um die Realität des begehrenden Weibes in voller Bedeutung erfühlbar zu machen: die Venusgestalt. Aus glutvoller Sinnlichkeit empfunden und erschaut, wirft sie im magischen Lichte der Bühne das Gegenbild der Elisabeth, ihrer irrealen Spiegelerscheinung. Erst dieses Doppelbild des genienhaften und des dämonischen Weibes ermöglicht das theatralische Spiel. Was beim „Liebesverbot" noch nicht gelingen konnte: die steigernde Emporführung des sinnlichen Ausdruckstriebes, das gelingt jetzt durch die Gegenüberstellung des phantasiemäßig erfaßten Kontrastes, durch die Bewegung, die diese Gegenüberstellung mit sich bringt.

Wie die idealisierende Begründung der Wunschgestalt der Elisabeth, so ist auch der Hinweis auf die „Genußsinnlichkeit" in der betonten Beziehung auf allgemeine Lebenszustände eine Umschreibung der aktiven Grund-

kraft. Sie liegt in der Erotik des Stoffes. Ihr gegenüber erſcheinen alle anderen Lockungen des Genuſſes nur als ausſchmückende oder andeutende Hinweiſe. Erotik im Sinne des Geſchlechtsverlangens iſt die menſchlich wahrhaftigſte und ſtärkſte Kraft der Natur Wagners. Alles, was ſeine Phantaſie ſchafft, beruht auf erotiſchen Vorſtellungen, iſt Erzeugnis eines Verlangens, das ſich zur Brunſt ſteigert und eben aus dieſer Ekſtaſe des Triebes zur Erfindung unirdiſcher Traumgeſtalten als Gegengewichten gedrängt wird. Dies beſtätigen nicht nur die wilden Studentenjahre, die Grundſtimmung des „Liebesverbotes", die frühzeitige Ehe oder ſpätere Frauenerlebniſſe. Es genügt, die unbefangenen Äußerungen ſeines Menſchentumes zu betrachten. Der Erostrieb beherrſcht ihn ſo ſtark, daß die Struktur ſeines geſamten Denkens von der Einſtellung auf Vorgänge des Liebeslebens beſtimmt wird. Selbſt wo er in den Schriften ſcheinbar abſtrakte Themen abhandelt, geſchieht dies in Vergleichen, die aus den Beziehungen von Mann und Weib genommen ſind, in Ausdrücken, die vom Zeugen, Umarmen, Gebären, von Brunſt, Wonne, Ermattung ſprechen. Das Liebesleben in der beſonderen Draſtik des Geſchlechtslebens iſt für ihn der Grundvorgang aller Vorgänge. Weil dieſer Liebestrieb ihn, den Mann, unaufhörlich verfolgt, peinigt und jagt, erkennt er in ihm den Fluch und die höchſte Entzückung des Lebens. Darum ſucht er das Weib, das ihn von dieſem Liebestrieb erlöſt, darum muß er als Schaffender die Bewegung des Verlangens und Findens, den Fluch des Verſagens, die Befreiung vom Dämon des Triebes durch den Tod geſtalten.

Aus dieſem Erostrieb der Natur erwächſt die Geſtalt des Tannhäuſer. Wie keine andere bisher iſt ſie Blut vom Blute Wagners, wie keine andere bis hinauf zum Triſtan wird ſie zum Bekenntnis wahrhaftigen Leidens. Elementare Aufwallung der Sinnlichkeit, taumelt ſie zwiſchen Umarmungen üppigſter Fleiſchlichkeit und Entzückungen ebenſo brünſtiger Askeſe, jäh von einem in das andere fallend, Spielball der Leidenſchaften, die als Naturkräfte über ſie herrſchen. Der Fluch, der den Holländer jagt und dort nur als dumpfe Raſtloſigkeit erkannt wird, verdeutlicht ſich zum Fluche des Blutstriebes. Unter ihm muß die Kreatur bald wollüſtig, bald ſchmerzhaft leidend ihr Schickſal erdulden. Es iſt ein paſſives Heldentum, beſtimmt von Mächten eines übergewaltigen Naturlebens. Nur aus ihrer Veranſchaulichung gewinnt die Hauptgeſtalt Individualität. Die bewegenden Kräfte liegen außerhalb der Perſönlichkeit. Es ſind die geheimnis-

vollen Kräfte des erotischen Gefühles, das vom Weibe des Sinnengenusses zum Weibe der Sinnenbefreiung, von diesem wieder zurück zu jenem verlangt, bis die nur für Augenblicke befreiende Wollust des Liebesgenusses besiegt wird von der für immer erfüllenden Wollust des Liebestodes.

In dieser magischen Bewegung der Zentralfigur zwischen den Gegensätzen des Liebesgenusses und des Liebestodes liegt der Bewegungskeim des theatralischen Geschehens. Es ist tief bezeichnend, daß Wagner bei der Vollendung des Textes nicht von der Dichtung des „Tannhäuser", sondern des „Venusberges" spricht. Die Vision des Venusberges ist die Wurzel des Werkes. Der Mensch Wagner fand im Bilde dieses Bühnengleichnisses den Impuls, der seine ganze Natur in schöpferischen Aufruhr brachte. Der Künstler gewann durch die Vorstellung dieses Bildes und seines Gegensatzes die Kraft zur Erfassung jenes Ausdruckes, der jetzt zum Ausbruch drängte. Die Erregung dieses Durchbruches zum Elementaren der Erotik wirkt nach bis über die „Tristan"-Zeit hinaus, wo die Gestalt der Venus ihm erst nachträglich in fesselloser Dämonie erkennbar wird. In der Zwischenzeit entdeckt und umschreitet er andere Gebiete seines Phantasielebens, gelangt er zu neuen Ausdrucksteigerungen seiner Natur. Keine aber reicht so tief hinab in die Urgründe seines Wesens, läßt die Flamme so heiß emporlodern wie diese Vision von der Begierde und zwiefachen Erfüllung des Liebestriebes durch Rausch des Genusses und durch asketische Ekstase des Todes. „Wie und wo ich meinen Stoff nur berührte, erbebte ich in Wärme und Glut; bei den großen Unterbrechungen, die mich von meiner Arbeit trennten, war ich stets mit einem Atemzuge ganz wieder in dem eigentümlichen Dufte, der mich bei der allerersten Konzeption berauschte." Es war eine Hingegebenheit des Schaffens, wie Wagner sie an sich noch nie, selbst nicht bei der eruptiven „Holländer"-Komposition, erfahren hatte. Es überkommt ihn die abergläubische Angst, sterben zu müssen während der Arbeit an diesem Werke, in dem er zum erstenmal sein Inneres ungehemmt preisgab.

Am 7. April 1843 war der Text fertig, die Inangriffnahme der Komposition verzögerte sich noch durch dienstliche und andere kompositorische Verpflichtungen. Wagner hatte die Leitung der Dresdener „Liedertafel" übernommen und sah sich veranlaßt, für ein im Juli stattfindendes Männergesangsfest eine Komposition zu schaffen: das „Liebes-

mahl der Apoſtel". Es zeigt den theatraliſchen Zuſchnitt, ohne den der Muſiker Wagner nicht zu denken iſt: Gegenüberſtellung des Soloenſembles der Apoſtel und des Chores der Brüder zunächſt in a cappella-Sätzen, dann, bei der Ausgießung des Heiligen Geiſtes, plötzlich anſchwellendes Einſetzen des Orcheſters. Der Schlußchor nimmt den Geſang der „Parſifal"-Ritter nach der Enthüllung des Grales vorweg. Auch der „Feſtgeſang zur Denkmalsenthüllung Friedrich Auguſt I." fällt in dieſe Zeit. Im November 1843 erſt beginnt die Arbeit an der „Tannhäuſer"-Skizze, mehr als ein Jahr vergeht, bis der muſikaliſche Entwurf im Dezember 1844 fertig iſt, am 13. April 1845 gelangt die Partitur zum Abſchluß. Manche äußere Ereigniſſe drängen ſich zwiſchen Arbeit und Autor und bleiben nicht ohne Rückwirkung. Der Mißerfolg der von Wagner ſelbſt geleiteten Berliner „Holländer"-Aufführung im Januar 1844 mag ſein Selbſtgefühl teils gedemütigt, teils gefeſtigt haben. Die Dresdener Tätigkeit bietet Anregungen verſchiedener Art: die von ihm geleitete Aufführung der Paſtorale im Palmſonntags-Konzert 1844, die Einſtudierung des „Hans Heiling" und des „Sommernachtstraumes" im Frühjahr 1844, die der „Veſtalin" unter Spontinis eigener Leitung im November 1844. Von beſonderer Wichtigkeit wird im Mai 1844 der Eintritt von Johanna Wagner, der Tochter des Bruders Albert, in das Enſemble. In der damals Siebzehnjährigen glaubt Wagner die heranwachſende Nachfolgerin der Schroeder-Devrient zu ſpüren, noch nicht entwickelt, dafür mit allen körperlichen Reizen und ſtimmlichen Vorzügen der erſten Jugend ausgeſtattet. „Ich geſtehe, eine ſchönere Stimme noch nicht gehört zu haben, was mich aber beſonders freut, iſt das Gefühl, die Wärme und das dramatiſche Geſchick, wodurch ſich ſchon jetzt ihre Leiſtungen auszeichnen. Ein Glück für ſie, daß ſie hier noch die Schroeder-Devrient hören und ſehen kann, um ſich an ihren Vorzügen zu bilden." Die für das Theater erdichtete Geſtalt der Eliſabeth tritt ihm nun vom Theater her entgegen, unmittelbar vor der Inangriffnahme des zweiten Aktes. Wie die Schroeder-Devrient für die Venus, ſo gibt Johanna Wagner für die Eliſabeth das darſtelleriſche und ſtimmliche Muſter, während der im Auguſt 1844 komponierte „Gruß ſeiner Treuen an Friedrich Auguſt" in die Stimmung des Feſtmarſches hineinführt. Alle äußeren Ereigniſſe werden zu Helfern des ſchöpferiſchen Willens. Die Beſchäftigung mit dem Männerchor eröffnet neue Geſichtspunkte für die Behandlung des Männerenſembles. Die bald zuſtimmende, bald ablehnende Aufnahme ſeines

Schaffens in und außerhalb Dresdens hat Wagner das eigene Weſen ſchärfer ſehen, Beifall und Widerſpruch empfinden gelehrt, der Verkehr mit hervorragenden, teils geſchätzten, teils kritiſch betrachteten Kunſtgenoſſen ihn in unmittelbaren Wettbewerb der Perſönlichkeiten geſtellt. Er erlebt die „Tannhäuſer"-Welt in ihren wechſelnden Spiegelungen. Langſam, der Bedeutung und inneren Vielfältigkeit des Gegenſtandes gemäß, immer wieder neue Nahrung von außen aufnehmend, wächſt das Phantaſiebild zu gegenſtändlicher Deutlichkeit heran.

So mannigfaltig ſich dieſe Zuflüſſe, aus verſchiedenſten Richtungen zuſammenſtrömend, darſtellen, ſo ſind ſie wiederum nur ſtoffliche Ergänzung der Aufbaukraft, die ſich um die Urzelle des Ganzen ſammelt, von ihr angezogen und organiſch verarbeitet wird. Sie iſt diesmal nicht wie im Holländer eine Ballade, ſie iſt jener erſte Teplitzer Entwurf vom Sommer 1842. Er enthält außer der Inhaltsſkizze bereits einige muſikaliſche Aufzeichnungen. Die beigegebenen Hinweiſe: „Venusberg", „Pilger", „zweiter Akt Schluß", „dritter Akt Anfang" deuten auf die Kriſtalliſationspunkte, um die Handlung und Muſik zugleich anſetzen. Venus und die Pilger, das Sündhafte und das Heilſuchende, der zweite Akt-Schluß und der dritte Akt-Anfang: die tragiſche Verknüpfung und die Bußfahrt ſind die Ausgangspunkte. Dazwiſchen klingen die erſten Töne einer ſpäter nicht benutzten Schalmeienweiſe des Hirten, der unberührt zwiſchen Sünde und Heil ſtehenden Natur. Nun formt ſich der Handlungslauf aus dem Geſetz des Bewegungsſpieles. Wie Venus den erſten, ſo beherrſcht Eliſabeth den zweiten Akt. Dem Fluche unſtillbaren Verlangens, mit dem die Luſtgöttin Tannhäuſer die Freiheit gibt, ſteht das Selbſtopfer der jugendlich heiligen Liebe gegenüber. Tannhäuſer, hier wie dort nur erleidend, muß das Gewicht des dritten Aktes füllen, in dem beide um ihn ringende Kräfte in ſeiner Seele aufeinander prallen. Der Kreis der Sänger, um ihn geordnet, führt den Fremdgewordenen im erſten Akt in die Welt zurück und verſtößt ihn im zweiten Akt wieder aus ihr. Er iſt die Welt ſelbſt mit ihren gezähmten Anſchauungen von Menſch und Kunſt, mit ihrer gewollten Scheu vor den Dämonen des Lebens. Nur eine Geſtalt hebt ſich, ahnend, verſtehend und verzeihend, aus dieſem Kreiſe hervor: Wolfram, das Gegenbild Tannhäuſers, ohne die Kraft, aber auch ohne den Fluch der Leidenſchaft, liebend ohne Begehren, ſtrafend ohne Haß. Der Landgraf gibt die neutrale Mitte zur Gruppierung der Handlung, Chöre der Edlen, Jagd-

enſemble und Feſtmarſch ſind der muſikaliſch dekorative Schmuck. Der Zug der Pilger, dem Sirenenruf entgegengeſetzt, begleitet von Tannhäuſers erſtem Weltgruß an bis zur Verkündung des erlöſenden Wunders den Gang des Handlungsgeſchehens.

So wächſt aus der Zuſammenfaſſung ſtofflicher, autobiographiſcher, pſychologiſcher und äußerlich anregungshafter Quellen das Ganze von innen nach außen. Es baut ſich an um den Kern des theatraliſchen Spielwillens, der im Gefühl dieſes Menſchen ſich ſolche Gegenſätzlichkeiten, Leidenſchaften, Löſungstriebe formt, um ſich im Geſchehen der Bühne auswirken zu können. Dieſe Bühne mit all ihren Möglichkeiten, Überraſchungen, Spannungen iſt das Ziel. Das Sichtbare des Bildes und der Handlung aber müßte unvollkommen bleiben, wenn ihm nicht das unmittelbar Fühlbare mitgegeben werden könnte: Muſik als Beſtätigung, Vordeutung und wiederum Erfüllung eben der ſeeliſchen Bewegung, die dort auf der Bühne Auge und Sinn einfängt. Muſik, wie Gluck und Mozart ſie machen wollten, aber, gebunden an vorgeblich falſche Rückſichten, nicht machen konnten, Muſik wie Beethoven ſie in der Neunten ahnend geſtaltet hatte, Muſik als Löſerin und Erlöſerin des in Wort und Vorgang des Bühnenbildes nicht ausſprechbaren, nicht darſtellbaren Ausdruckes einer ſeeliſchen Entwicklung. Wenn es gelingt, der Bühne durch Muſik die Kraft dieſes Ausdruckes zu geben, dann iſt eine neue Möglichkeit der Bühnenwirkung gewonnen. Dann iſt das Theater ſelbſt zum Zaubergarten der Armida geworden, deſſen Erſcheinungen die Menſchen umſpinnen, ſie ihrer gewöhnlichen Natur entrücken, ſie vor die unmittelbare Anſchauung ſonſt nur dunkel erahnbaren Fühlens ſtellen, ſie ergreifen und erſchüttern. Wenn dies überhaupt denkbar iſt, ſo kann es nur durch Muſik geſchehen. Das meint Wagner, wenn er Hanslick gegenüber ſeine jetzigen und nächſten Arbeiten nur „Verſuche" nennt, ob „die Oper möglich ſei". Muſik allein kann die Frage beantworten. Erreicht ſie jenes Ziel, vermag ſie das leidenſchaftliche Erglühen des Schöpfers auf alle anderen Menſchen zu übertragen, ſo iſt die Möglichkeit der Oper erwieſen. Was aber, wenn Muſik es nicht vermag?

Es ſcheint, ſie vermag es nicht. Die Erſtaufführung des „Tannhäuſer" am 19. Oktober iſt faſt der nämliche Fehlſchlag wie die des „Holländers". Szeniſch hat man alles ſorgſam vorbereitet, die Dekorationen in Paris malen laſſen, Koſtüme ſo prächtig wie möglich hergerichtet. Das Orcheſter iſt erheblich verſtärkt, Fiſcher hat die Chöre ſtudiert. Wagner ſelbſt

dirigiert, auf der Bühne ſtehen Tichatſchek als Tannhäuſer, Johanna als Eliſabeth, die Schroeder-Devrient als Venus, Mitterwurzer als Wolfram. Aber eben dieſe Sänger, ihm befreundet, für ihn ihr Beſtes gebend, verſagen. Die Anfängerin Johanna iſt nur Erſcheinung, für die Ausdrucksbedeutung ihrer Partie kommt ſie kaum in Betracht. Vermag ſie doch noch nicht einmal das Geſangliche zu bewältigen, ſo daß das Gebet gekürzt wird und ihret- wie Tichatſcheks wegen das Adagio des zweiten Finales einen einſchneidenden Strich erhält. Tichatſchek hat wohl Stimme, aber „keinen Schmerzensakzent" in dieſer Stimme. Am tiefſten enttäuſcht die Schroeder-Devrient. Sie erklärt, nicht zu wiſſen, was ſie mit dieſer Rolle anfangen ſolle. Man läßt eine volle Woche bis zur erſten Wiederholung vergehen. Die zweite Aufführung findet vor kaum halbgefülltem Hauſe ſtatt, aber ſie ſpricht beſſer an, das Publikum wird allmählich wärmer. Es gelingt, was beim „Holländer" nicht möglich war, das Stück zu halten und bis zum Ende des Jahres auf ſieben Vorſtellungen zu bringen. Aber es iſt nicht jener unbezweifelbare Triumph wie beim „Rienzi". Die Rettung iſt durch ſchwere Opfer erkauft, Wagner ſelbſt fühlt ſchmerzlich das Scheinhafte der Wirkung. Was er erreicht hat, dankt er den im älteren Sinne opernhaften Teilen des Werkes, den geſchloſſenen, leicht anſprechenden Formen, die noch zahlreich eingeſtreut ſind, den Melodien und Geſängen. Was er in Wahrheit erreichen wollte, iſt mißlungen. Er wollte ſeine Hörer ſeeliſch ergreifen, ſie aber halten ſich lediglich an das, was er ihnen vormuſiziert. Das andere, ſoweit es nicht geſtrichen wird, gilt als ſtörende Beigabe. Die Muſik, die er eigentlich als ſein Beſtes zu bieten glaubte, findet keinen Widerhall. An eine Ausbreitung des „Tannhäuſer" auf andere Bühnen iſt nicht zu denken. Macht ſich doch ſelbſt den früheren Werken gegenüber auffallende Teilnahmloſigkeit, ſogar Widerſtand bemerkbar. Der Überraſchungseffekt des „Rienzi" iſt verflogen, eine peinliche Ernüchterung greift um ſich, die Kritik ſchürt. Die Dresdener Erfolge, ſoweit ſie als ſolche gelten können, werden auf Freundſchaftsdienſte lokaler Gruppen zurückgeführt, die Werke halten der bedächtigen Nachprüfung nicht ſtand. Das Glück des Abenteurers erweiſt ſich als wetterwendiſch. Sind nur Bosheit, hämiſche Mißgunſt an der Arbeit, oder liegt anderes, in der Natur dieſer Kunſt Begründetes vor?

Unter den damaligen Kritikern iſt zu unterſcheiden zwiſchen denen, die ſich aus übelwollender Voreingenommenheit gegen Wagner wandten,

und ſolchen, deren Stellungnahme ſich aus dem Widerſpruch gegen die ungewohnte Art des muſikaliſchen Theaters ergab. Woher aber kam dieſer tiefe Widerſpruch, der die Oppoſition ſachlich begreiflich machen kann? Robert Schumann, der Wagner ohne perſönliche Sympathie, aber auch ohne ſachliche Mißgunſt gegenüberſtand, äußert ſich nach Durchſicht der „Tannhäuſer"-Partitur in einem Briefe an Mendelsſohn ſehr abfällig. Er vermißt die „reine Harmonie, die vierſtimmige Choralgeſchicklichkeit", die Muſik ſei „um kein Haar beſſer als Rienzi, eher matter, forcierter", Wagner könne „nicht vier Takte ſchön, kaum gut hintereinander denken". Weder Kurzſichtigkeit noch Verſtändnisloſigkeit ſprechen aus dieſen Worten, Schumann hat recht mit dem, was er und was in gleicher Weiſe mancher ernſthafte Zeitgenoſſe tadelt. Wagners Muſik entbehrt der reinen Harmonie, der vierſtimmigen Choralgeſchicklichkeit, ſie wirkt forciert, ſie iſt kaum vier Takte hintereinander gleichmäßig ſchön, kaum gut gedacht – ſobald man ſie als Muſik im Sinne der Schumannſchen Forderung anſieht. Aber Schumann ſelbſt, dieſer ſeltſam prophetiſche Geiſt, ſpricht noch ein anderes, poſitiv ergänzendes Wort, nachdem er „Tannhäuſer" gehört hat. „Ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Leſen der Partitur darüber ſchrieb, von der Bühne her ſtellt ſich alles ganz anders dar. Ich bin von vielem ganz ergriffen geweſen."

Hier iſt die Löſung des Widerſpruches gegeben. Überzeugender als mit dieſem wahrhaften Worte konnte Schumann weder ſeine Objektivität gegenüber Wagner noch die Hellſichtigkeit ſeiner Erkenntnisgabe erweiſen. Das „Ergreifende" iſt die Rechtfertigung dieſer Kunſt. Im Willen zum „Ergreifenden" liegt die Erklärung ihrer Mängel gegenüber den äſthetiſchen Forderungen der älteren Muſik, liegt auch die Erklärung des Widerſtandes, den ſie findet. Mit dieſem „Ergreifenden" iſt ein neues Moment in die Kunſt gekommen. Für die Menſchen, die es zuerſt erfuhren, war es etwas Fremdes, wofür ſie kein Aufnahmevermögen hatten und das ſie eher von ſich abſtoßen, als gern entgegennehmen mochten. War Mozart, war Haydn, waren Roſſini, Mendelsſohn oder Meyerbeer ergreifend? Ihre Muſik war ſchön, bei jedem in anderer Art, bei keinem aber in das ſubjektive Innenleben des einzelnen Hörers hineinverlangend, ihn „ergreifend". Weber und Marſchner rührten an das Gefühlsleben, dieſer durch ſeine ins Schauerliche gehende Geſpenſterromantik, jener durch die einfache Lieblichkeit ſeiner volkstümlichen Naivität. Keiner

aber hatte wie Wagner ſein Ziel ausſchließlich auf dieſes „Ergreifen" gerichtet, jeder ließ dem Hörer noch reichen Spielraum zur Ergötzung am Klanglichen, melodiſch Geſangsmäßigen, muſikaliſch Reizvollen. Selbſt bei Beethoven, wo eben durch Wagner das Ergreifende als bedeutſames Moment hervorgehoben wurde, blieb dieſes Ergreifende doch nur ein Teil der Wirkung, eine Nebenerſcheinung, die wohl zur Erhellung des Ganzen beitragen, nicht aber es allein zu tragen brauchte. Man war nicht gewillt, die Wirkungsempfindung des Ergreifenden überhaupt als eigentliche Kunſtwirkung anzuerkennen. Eine Kunſt, die eben hierauf ſich gründete, konnte den erſtrebten Anklang nicht finden, weil ſie eine Bereitſchaft der Entgegennahme bedingte, die nicht vorhanden, mehr noch: nicht gewollt war.

Das Ergreifende aber iſt das Wirkungskorrelat der Ausdrucksbewegung, ebenſo wie das Schöne das des Formenſpieles. Nur indem die Bewegung ſich auf den Empfangenden überträgt, ihn in ihren Lauf hineinreißt, nur indem die Kraft ihres Impulſes ihn im realen Sinne „ergreift", kann ſie ihm gefühlsmäßig bewußt werden, nur indem ſie ihm bewußt wird, kann ſie wirken. Wie die Muſik Wagner ſelbſt zuwuchs als naturaliſtiſcher Ausdruck der Gefühlsbewegung, an kein Geſetz gebunden, als das der illuſioniſtiſchen Verdeutlichung dieſes Gefühles, ſo konnte ſie vom Empfangenden erfaßt werden erſt in dem Augenblick, wo er dieſe Zielſetzung erkannte und ſich ihr freiwillig hingab. Als Schumann die „Tannhäuſer"-Partitur betrachtete, ſah er ſie als Muſik im gewohnten Sinne und fand ſie ſchlecht als ſolche. Als er die Aufführung hörte, dämmerte ihm über alles Gewohnheitsmäßige des Muſikhörens hinweg die Ahnung des neuen Willens dieſer Kunſtart. Aber er erſchrak nachträglich darüber. Er fühlte, daß Muſik, wenn ſie weiter verſuchte, Ausdruck zu werden, um ergreifen zu können, aufhören müſſe, Muſik im Sinne alles Bisherigen zu ſein. Er empfand, daß dieſer Ausdruckswille nicht aus der Muſik ſelbſt kam, er ſah die theatraliſche Gebärde als eigentliche Urſache. Sein Muſikertum bäumte ſich auf gegen den Gedanken, die Kunſt Bachs, Mozarts und Beethovens dem Willen des theatraliſchen Affektes unterſtellt zu ſehen, der ſie zwar das Ergreifen lehren, ihr dafür aber den Zauber ihres innerlichen Weſens rauben würde. Das Ergreifende als Zweck packte ihn im Augenblick der Überraſchung, dann verwarf er es als Mißbrauch und Vergewaltigung der Muſik. Hier liegt der Keim zur Abſpaltung der Muſiker und eines Teiles der Kritik von Wagner und

ſeiner Kunſt. Hier liegt auch die Urſache der anfänglichen Befremdung des Publikums, bis dieſes den Rauſch der Ergreifenden erfaſſen und genießen oder bewußt verwerfen lernte. Dieſe Spaltung bedeutet, auf ihre Urſachen betrachtet, nicht kurzſichtiges Nichtverſtehen. Sie iſt Bewußtwerden unüberbrückbarer Gegenſätze der Kunſtanſchauungen.

„Wagner iſt kein guter Muſiker, es fehlt ihm der Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Klavierauszügen beurteilen. Sie würden ſich an vielen Stellen ſeiner Opern, hörten Sie ſie von der Bühne, gewiß einer tieferen Erregung nicht erwehren können. Und iſt es auch nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausſtrahlt, ſo iſt es doch oft ein geheimnisvoller Zauber, der ſich unſerer Sinne bemächtigt. Aber . . . die Muſik, abgezogen von der Darſtellung, iſt gering, oft geradezu dilettantiſch, gehaltlos und widerwärtig . . .“ Jedes Wort dieſer Schumannſchen Briefäußerung iſt richtig, jedes Wort iſt falſch. Nur indem dieſe Muſik als Muſik ſo war, wie Schumann ſie kennzeichnet, indem ſie von der Bühne getrennt keine Daſeinsfähigkeit beſaß, gewann ſie die Möglichkeit, Theater zu werden. Das Theater aber gibt ihr das neue Geſetz der Form, des Wohlklanges, des Gehaltes und ſteigert ſie ſo zur großen Kunſt.

Wagners Muſik wächſt aus dem Impuls der Szene, indem ſie ihn dem Gefühle verdeutlicht und begreiflich macht. Der ſzeniſche Impuls iſt in ſeiner einfachſten Bedeutung Impuls der Bewegung. Darſtellung der Bewegung iſt für Wagner Aufgabe der Muſik. Auch die alte Oper kennt den ſzeniſchen Bewegungsimpuls, ohne den ein muſikaliſches Theater nicht möglich iſt. Aber ſie überträgt ihn von der Szene in die muſikaliſche Form, ſie ſtiliſiert ihn geſanglich. In dieſer geſanglichen Stiliſierung liegt das Idealiſierende der Oper Glucks und Mozarts. Sie wird nicht, wie Wagner meint, durch den Text gehemmt. Sie verwirft die naturaliſtiſche Verdeutlichung der Szene durch die Muſik und beruht auf dem Primat der menſchlichen Stimme. Die große Oper nach Gluck, beſonders Spontini, wagt den erſten Schritt zum Naturalismus, ſie ſtiliſiert in einer Form, die ſich bereits der realen Bewegung annähert: im Marſch. Aus ihm empfangen Szene und Muſik den Charakter der Bewegung: ſie ſchreiten. Der „Holländer“ durchſtößt die ſtiliſtiſche Gebundenheit des Marſches. Unverhüllter Naturalismus der Bewegungsanſchauung bemächtigt ſich der Szene, von ihr aus der Muſik. Der Marſchtypus ver-

ſchwindet, er wird überſpült durch das Wogen des Meeres, der Leidenſchaft. An Stelle der ſcharf abgegrenzten ſchreitenden erſcheint die flutende Bewegung. Durch ſie erhalten Rhythmik, Harmonik, Melodik, Koloriſtik und Dynamik neue Antriebe. Die Formen ſelbſt werden beſtimmt durch den liedartigen Kern, aus dem das Geſamtbild erwächſt.

Die Wendung zum Liede als Mittelpunkt entſpricht der Neigung zur romantiſchen Oper. Sie wird gekennzeichnet durch wechſelnde, aus dem Lyriſchen allmählich zum Erzählenden übergehende Liedſtimmungen. Muſikaliſch unverbunden aneinandergereiht, zeigen die Lieder die Momente beſonderer Gefühlsſteigerung an, während die Weiterleitung des Bewegungsvorganges dem geſprochenen Dialoge zufällt. Auch hier liegt eine Stiliſierung vor. Das Geſamtgeſchehen wird aufgeteilt in ſzeniſch dialogmäßige und muſikaliſch ſtimmungsmäßig erfaßte Momente. Dieſe muſikaliſchen Momente ſind in ihrer liedhaft erzählenden Form gleichſam volkstümliche Übertragungen des italieniſchen Arienſtiles und werden zumeiſt ebenfalls geſanglichen Zwecken eingeordnet.

Der elementare Bewegungsimpuls des „Holländers" konnte die Geſchloſſenheit ſowohl des Marſches als auch des Liedes innerlich durchdringen und in Fluß bringen. Er war der erſte Hinweis zur Löſung der ſtiliſierten in die naturaliſtiſche Bewegung. Dieſe Richtung mußte innegehalten werden, ſollte Muſik die Kraft gewinnen, über die gebundene Leidenſchaft der großen Oper, über die lyriſche Stimmungsſphäre der älteren Romantik hinweg beide zu vereinigen. Es mußte der Marſch aus der reliefartigen Feſſelung der geſchloſſenen Stiliſierung, das Lied aus der lyriſch umgrenzten Vereinzelung befreit, es mußten beide aus unaufhörlicher Bewegung einer Leidenſchaft von äußerſter Naturaliſtik erfaßt werden. Dieſe Verbindung von Marſch- und Liedtypus, beide der ſtiliſierten Form ledig, beide jedem Wechſel der Bewegung folgend, beide nicht mehr Formtypen des Geſanges, ſondern reine Ausdruckstypen des Gefühles gibt das „Tannhäuſer"-Szenarium.

Das künſtleriſch Neue der Tannhäuſer-Szene beruht in der Gewinnung der ſzeniſchen Bewegung als Spiel zweier verſchiedener Erſcheinungswelten. Venusberg und Wartburg ſind die ſzeniſchen Grundbegriffe, wechſelnd ſchiebt ſich eines vor das andere. Der erſte Akt zeigt die Kontraſte in getrennter Nebeneinanderſtellung, der zweite Akt läßt ſie ſich in Tannhäuſers Phantaſie verwirren, der dritte bringt ihr unmittelbares Ineinandergreifen. In dieſem Wechſelſpiel beider, deren jedem Tann-

häuser angehört, liegt der theatralische Grundaffekt. Er liegt in der jähen Vertauschung von Nähe und Ferne, die sich ständig anziehen und abstoßen, er liegt in der dadurch gewonnenen szenischen Raumvorstellung, zu der sich die Flächenvorstellung des alten Marsches ausweitet. Diese Raumvorstellung gibt der Szene die Möglichkeit, plastische Tiefe zu gewinnen, Illusion eines natürlichen Vorganges zu werden. Dadurch erhält auch die Musik, aus dem Zwange der Stilisierung befreit, naturalistische Ausdruckswahrheit.

Die „Tannhäuser"-Musik ruht gleich der Szene auf der Gegensätzlichkeit beider Gefühlswelten, der Grundvorstellung ihres wechselnden Näherkommens und Sich-Entfernens. Diese Vorstellung der Nähe und Ferne bestimmt die Hauptlinien der musikalischen Dynamik: den Pilgerzug im Wechsel der klanglichen Schattierung, das Aufglühen des Hörselberg-Zaubers, sein Erlöschen bei dem von neuem nahenden Chor der Pilger. Das ist die musikalisch gefühlsmäßige Bewegungsskizze, wie die Ouvertüre sie veranschaulicht. Zum erstenmal gibt eine Ouvertüre eine derart plastisch gezeichnete Raumvorstellung, nicht stimmungsmäßig ideellen Hinweis, sondern gegenständlich gesehene Darstellung einer Bewegung. Handlungssphäre des Bildes und Gefühlssphäre der Musik werden identifiziert, die einleitende Umschreitung des illusionistischen Gefühlsraumes gibt der nachfolgenden Handlungsmusik die Richtlinien. Sie folgt ihnen in der Dynamik, die sich am sinnfälligsten im Bewegungsspiel der Ouvertüre entfaltet. Sie folgt ihnen ebenso in jeder anderen Art klanglicher Lautäußerung in der Melodik, Harmonik, Rhythmik, im musikalischen Aufbau der Szenen und Formen, im Gesamtbilde der musikalischen Erscheinung des Werkes. Alles dieses ist nicht Musik als marsch- oder liedhafte Stilisierung. Es ist Musik als Veranschaulichung einer ununterbrochenen Bühnenbewegung. Indem sie das Gesetz dieser Bewegung zum Grundgesetz ihres Erscheinens macht, zieht sie den Hörer suggestiv hinein in die Bewegung: sie greift ihn, sie „ergreift".

Musik soll räumliche Tiefenbewegung des Bühnenspieles veranschaulichen. Die Gefühlsimpulse sind stark und mannigfaltig genug, um diese räumliche Tiefe zu füllen. Sie umfassen nicht nur die Elementargegensätze des Hörselberges und der Wartburg-Welt, der Venus und der Elisabeth. Sie sind auch im einzelnen belebt durch die charakteristisch abgestuften Erscheinungen der Bacchanten, der Pilger, der Sänger, des Hirten, des Landgrafen, Wolframs, durch die Bilder des Festsaales und des Liebes-

reiches, der Landſchaft im Frühling und im Herbſt, im Morgengrauen und im Dunkel. Es iſt eine figürlich und bildlich ungleich reichere Welt als die des „Holländers", voll mannigfaltiger Kontraſtierungsmöglichkeiten. Die Anordnung der Erſcheinungen wird gemäß dem Grade ihrer Wichtigkeit perſpektiviſch abgeſtuft, ihre Zuſammenfaſſung zu großen Enſembles zwanglos vorbereitet. Die ſzeniſchen Gegebenheiten entſprechen dem Grundimpuls, ſie beleben die räumliche Tiefe und geben ihr wechſelnde Farben. Ihr Ineinandergreifen iſt gefühlsmäßig bedingt, jede Gefühlsäußerung ſtets deutlich geſtaltet. Könnte dies durch Muſik im herkömmlichen Sinne von Form, Wohlklang, von Choralgeſchicklichkeit überhaupt veranſchaulicht werden? Wäre ſolche Muſik wohl imſtande, den ſtändigen Fluß einer ſolchen Bewegung auch nur anzudeuten?

Muſikaliſche Bewegung im allgemeinen iſt Modulation: Veränderung, Übergang, Wechſel von Ton zu Ton, von Klang zu Klang, von Harmonie zu Harmonie. Eine nicht modulierende Muſik ſteht ſtill. Eine Muſik, die ſich wohl bewegt, aber die Bewegung nur als Mittel ſtiliſierter Klangentfaltung anſieht, wird wenig und unauffällig, behutſam vorbereitet und gleitend modulieren, um den Wechſel nicht zu auffallend hervortreten zu laſſen. Muſik aber, die Bewegungsausdruck ſein will, muß ſtark, gewaltſam, mit Betonung des Wechſels modulieren, weil dieſer Wechſel die Bewegung bezeichnet. Muſik moduliert nicht nur in der Harmonie, ſie moduliert ebenſo in der Dynamik, im Klang, im Schritt der Melodie. Aus der dynamiſchen Modulation erwächſt die erſte Tiefenvorſtellung, die klanglich koloriſtiſche Modulation ſteigert und bekräftigt ſie, die harmoniſch melodiſche aber gibt ihr Fülle und innere Bedeutung. Sie belebt den Raum, den die Dynamik umgrenzt hat, wie die Erſcheinungen des Bühnenſpieles den Raum der Szene beleben und perſpektiviſch gliedern.

Die „Tannhäuſer"-Melodik beruht auf den beiden Typen der Liedmelodik und der Marſchmelodik. Sie beſtimmen das Werk als Formen des Erzählens und des Schreitens, geben ihm ſo den Charakter der großen und zugleich romantiſchen Oper. Wie aber dieſe Formen von innen her aus der Stiliſierung gelöſt und plaſtiſch ausgeweitet werden, ſo erhält auch die Melodik einen neuen naturaliſtiſchen Charakter. Sie wird unmittelbare Gegenwartsempfindung, die jeder plötzlichen Regung folgt, das Pſychologiſche des Geſchehens draſtiſch veranſchaulicht. Sie ſtrebt nicht nach eigengeſetzlicher Ausbreitung, ſondern nach unmittelbarer

Gefühlsverdeutlichung der Worte: ſie wächſt aus der Periode zur deklamatoriſchen Phraſe. Ihre Anlage, Steigerung und ihr Ablauf wird beſtimmt durch das naturaliſtiſche Regulativ des Vortrages: den Atem.

Die Zeitgenoſſen vermiſſen bei Wagner die melodiſche Erfindung, von ihrem Standpunkte aus mit Recht. Für Wagner bedeutet die in ſich ſelbſt beruhende Geſangsmelodie eine Störung des naturaliſtiſchen Bewegungsablaufes. Wo er ſie in einzelnen Fällen noch anwendet, weil der Augenblick ein lyriſch liedmäßiges Ausſchwingen erfordert: im Liebesgeſange Tannhäuſers, in den Liedern des Sängerſtreites, da erſcheint er als Melodiker am ſchwächſten. Schumanns Tadel der „geringen, gehaltloſen Muſik" wird begreiflich, wenn auch keineswegs richtiger. Selbſt in dieſen Momenten ſteht die an ſich belangloſe Melodik im Dienſte einer vorwärtstreibenden Bewegung und iſt aus ihr zu interpretieren. Der Einzugsmarſch der Feſtgäſte im zweiten Akt entſpricht noch am eheſten einem gefälligen Ausgleich der Forderung nach Melodie im herkömmlichen Sinne und muſikaliſcher Originalität. Hier war ein einfacher Bewegungsvorgang mit einfachen Mitteln im Sinne der Überlieferung darzuſtellen. Wo aber dieſe den Zeitgenoſſen leicht zugänglichen, melodiſch klaren Perioden fehlen, da klagt man über Verworrenheit, Überladung mit Diſſonanzen, Vorherrſchen zu ſtarker harmoniſcher Würze.

Wagners Melodik, wie ſie ſchon in den wichtigſten Epiſoden des „Holländers" erſcheint und im „Tannhäuſer" zur durchgeführten Ausprägung gelangt, iſt eine Melodik der Modulation. Sie iſt potenzierte Augenblickserfaſſung des Geſchehens. Sie iſt zugleich der muſikaliſche Hebel, durch den die Funktion der Harmonik ausgelöſt wird. Sie trägt in ſich die harmoniſche Bewegung, ſie iſt eigentlich nur eine in die Linie übertragene, deklamatoriſch gegliederte Harmonie. Daher wird ſie von den Zeitgenoſſen nicht mehr als melodiſche Einzelerſcheinung gehört, ſondern eben als Harmonie. Bereits der Beginn des großen „Holländer"-Duettes: „Wie aus der Ferne längſt vergangner Zeiten" zeigt dieſe deklamatoriſche Auseinanderlegung einer Harmonie in die melodiſche Phraſe. Die „Tannhäuſer"-Melodien erwachſen faſt durchweg aus ſolcher Auflöſung eines harmoniſchen Grundkomplexes, ſelbſt da, wo ſie ſich, wie etwa Wolframs Abendſtern-Geſang, ſcheinbar der Liedmelodik nähern. Da die geſchloſſene Periodenmelodie von Wagner als Bewegungsſtillſtand empfunden wird, da er die ſtiliſierte Klangbewegung nicht als ſolche anerkennen kann, muß ſeine Muſik auf ſtändige Modulation ge-

richtet ſein. So ſenkt ſich der Schwerpunkt ſeines Muſikgefühles von der Außenlinie der Melodik in die Tiefe der Harmonik. Hier wirkt ſich die Bewegung aus, hier iſt das Element, das den dynamiſch umgrenzten Raum durch dauernden Wechſel der Klanglinien organiſch beleben kann. Die Melodie aber iſt nicht mehr ſelbſtändige Erſcheinung, betrachtbar abgelöſt von dem Untergrunde, aus dem ſie erwuchs. Sie iſt Spiegelbild der Innenbewegung, die aus der Tiefe des harmoniſchen Geſchehens an die Außenfläche des Klanges dringt.

Wie die Melodik zur auseinandergelegten Harmonie wird, gegliedert durch die atembedingte deklamatoriſche Phraſe, ſo erhält die Harmonik melodiſch geſteigertes Innenleben der Stimmbewegung. Stärkſtes Mittel dieſer Bewegung iſt die Chromatik. Sie durchdringt Harmonie und Melodie, folgt mit ſofortiger Anpaſſung jedem Ausdruckswechſel, zeigt durch ihr Gleiten die leiſeſte Rückung an. So wirkt ſie als neue ſtilbildende Kraft, ähnlich wie einſt ſchon andeutungshaft im „Liebesverbot". Die Chromatik beherrſcht faſt alle melodiſch harmoniſchen Erſcheinungen der „Tannhäuſer"-Muſik. Sie gibt im Pilgerchor den Ausdruck der Erhebung und des Zurückfallens, in der Venusberg-Muſik das zittrig Flimmrige der Sinneserregung und die vibrierende Heftigkeit der Blutswallungen. Sie gibt in Wolframs Abendſtern-Romanze den Ausdruck der Schwärmerei, in der Liebeslockung der Venus die Schmeichelei der Wolluſt, in Tannhäuſers Rom-Erzählung den Ausdruck düſterer Wildheit. Kaum eine Melodie innerhalb des Werkes bleibt ohne die charakteriſtiſchen Spuren der chromatiſchen Veränderung. Melodiſchen und harmoniſchen Ausdruck in einem erfaſſend und unausgeſetzt weiter treibend, lockert ſie die Fäden des harmoniſchen Komplexes melodiſch auf. So bereichert füllt er die klangdynamiſchen Raumkonturen. Wie aber Melodik und Harmonik dieſen Raum durchdringen, ſo wird auch die Rhythmik als ſinnfälligſtes, der Sprache nächſtverwandtes Verdeutlichungsmittel zum naturaliſtiſchen Ausdruck: von den feierlichen Schritten der Pilgerchöre bis zu den zuckenden Bewegungen der Bacchanten.

So bewirkt der ſzeniſche Bewegungsimpuls eine durchweg neue Auffaſſung der muſikaliſchen Mittel. Dynamik, Harmonik, Melodik, Rhythmus ſind klangliche Darſtellungsmittel für die Wiedergabe eines theatraliſch erfaßten Bewegungsvorganges. Ihr Zweck iſt nicht mehr, durch Schönheit des Formenſpieles aus der Realität des Lebens hinwegzuführen,

sondern durch naturalistische Ausdrucksdraſtik einer höchſtgesteigerten aktiven Gefühlsspannung zu ergreifen und so das Erleiden des Schaffenden auf den Empfangenden zu übertragen. In der Fähigkeit des Leidens, nicht in irgendwelchen Talenten liegt die tiefſte Wurzel dieser Kunſt. Das Erleiden der Sinnesreizungen lehrt Wagner, das Bewegungsspiel der Szene und der Musik zu einer neuen Art sinnlicher Reizwirkung zu entfesseln.

Leidensmitteilung kann nur durch Glaubhaftmachung wirken, Glaubhaftigkeit im Sinne des Überzeugenden ist also das Ziel. Um glaubhaft zu erscheinen, muß das Bühnengeschehen realistisches Ineinandergreifen der Kräfte sein, müssen die Klangmittel der Musik fließende Bewegung ausdrücken. Um glaubhaft zu erscheinen, müssen auch die überlieferten Opernformen in natürliche Echtheit des Ablaufes verwandelt werden. Der Chor als Ensemble muß sich handlungsmäßig und musikalisch dem Ganzen einordnen. Es gelingt zum Teil dadurch, daß, wie beim Einzugsmarsch oder bei den Pilgerchören, die geschlossene Form sich zwanglos der Handlung einpaßt, ähnlich wie die liedhaften Einzelgesänge Tannhäusers, Wolframs, Biterolfs, Walters aus dem natürlichen Verlauf gerechtfertigt werden. In anderen Fällen, wo Chor und Ensemble zwar für den Musiker erwünscht sind, ihre Behandlung als geschlossene Masse aber unglaubwürdig wirkt, werden sie in naturalistischer Gruppenteilung verwendet. Die Individualisierung, im „Rienzi" begonnen, wird weitergeführt: im Septettfinale des ersten Aktes, in den Zwischenrufen des Chores beim Sängerkrieg, den haſtigen Einsätzen der Sänger und des Männerchores bei dem Gericht über Tannhäuser. Die damalige Beschäftigung mit dem Männerchorwesen mag Wagner bei dieser kühnen Behandlung des Männerensembles, die bis zum „Lohengrin" hinwirkt, wesentlich beeinflußt haben. Organisch gesehen ist sie die konsequente Weiterführung des naturalistischen Stiles, der die gesamte Formgebung seiner Musik bestimmt.

Diese Formgebung zeigt drei Grundtypen. Unmittelbar der Oper angehörig ist jener geschlossene Typus, in dem der Bewegungswille sich noch stilisiert darstellt: die Lieder, der Marsch, das Duett der Elisabeth mit Tannhäuser. Hier scheint das Fidelio-Duett „O namenlose Freude" nachzuklingen. Abgesehen von dem aus besonderem szenischen Impuls gewonnenen Nachspiel bedeutet es gegenüber dem Begegnungsduett Holländer-Senta eine veräußerlichende Abschwächung. Auch das Septettfinale des ersten Aktes mit der Stretta-Melodie, die Wagner von den

„Feen" her über den „Holländer" begleitet, ordnet ſich dem geſchloſſenen Typus ein. Ihm gegenüber ſtehen zwei offene Bewegungstypen: der Ausbau des früheren Marſches zum kontraſtreich gegliederten Enſemble mit graduell ſich ſteigernder Handlung, der Ausbau des früheren Arien- oder Liedtypus zur erzählenden Szene. Damit iſt die Nummerneinteilung der älteren Oper, wie Wagner ſie noch im „Holländer" anwendet, aufgehoben. Wie innerhalb der Einzelform die deklamatoriſche Phraſe an Stelle der Melodieperiode tritt, ſo tritt innerhalb des Aktaufbaues die Szene gleichſam als Atemphraſe der Bewegung an Stelle des formal abgegrenzten Muſikſtückes. Der Fluß der Bewegung erfaßt auch die großen Formtypen und ſchmilzt ſie organiſch ineinander.

Im einzelnen finden ſich auch hier wieder Übergänge und Zwiſchenglieder. Die Hallenarie der Eliſabeth zeigt zwar den alten Arientypus in anſchaulichen Bewegungsfluß gelöſt und muſikaliſch frei behandelt. Sie iſt auch als Aktbeginn auffallend. Im Grundwillen nach wirkungsvollem Sichausſingen der Stimme trifft ſie indeſſen mit der einſtigen Arie zuſammen. Das Gebet der Eliſabeth iſt eine Miſchung von Liedſtil und frei melodiſcher Rezitation, wie ſie Weber, einfacher und eindrucksſicherer, im Adagio des „Leiſe, leiſe" vorgebildet hatte. Das Verſagen der jungen Johanna Wagner gegenüber der heiklen zweiten Hälfte dieſes gewollt innerlichen Stückes erſchiene begreiflich, auch wenn ſie nicht Anfängerin geweſen wäre, und Schumanns Wort von der „forcierten" Muſik trifft hier am eheſten zu. Das Erdichtete der Eliſabeth-Geſtalt tritt da, wo ſie allein erſcheint, in ihrer Muſik entweder als konventioneller Zug, wie in der Arie, oder, wie im Gebet, als Künſtlichkeit des Ausdruckes zutage. Die einleitende dialogiſche Duo-Szene Wolfram-Eliſabeth und das abſchließende Nachſpiel erhalten ihre Bedeutung durch die Art der Themenverwebung, wie Wagner ſie hier in Weiterführung der „Holländer"-Anregung einſetzt. In betont reminiſzenzenhafter Bezugnahme werden melodiſche Inſtrumentalſätze in den rezitativiſchen Dialog eingeflochten, das Orcheſter wird zum Gefühlsdeuter, der die Singenden dialogiſch ergänzt. Von den erzählenden Stücken hat der Bericht Wolframs im erſten Akte „Als du in kühnem Sange uns beſtritteſt" noch liedhaft arioſen, die große Anſprache des Landgrafen im zweiten Akte mehr rezitativiſch berichtenden als inhaltlich beſchwingten Charakter. So bleiben als die drei künſtleriſchen Hauptſtücke die einleitende Duo-Szene Venus-Tannhäuſer, das Finale des zweiten Aktes und die Rom-Erzählung mit dem dazu gehörigen

Orcheſtervorſpiel am Beginn des dritten Aktes. Es iſt kein Zufall, daß an dieſen drei Stücken der ſtärkſte ſchöpferiſche Durchbruch erfolgt. Wie die erſten Andeutungen zu ihnen ſich bereits unter den Skizzen vom Sommer 1842 finden, ſo ſind dieſe drei Szenen die überhaupt wichtigſten des ganzen Werkes. Alles übrige erſcheint nur als füllende Zutat, geſchaffen, um ſie zu ermöglichen. Hier läuft die ſeeliſche Grundlinie der geſamten Ausdrucksbewegung. Hier ſind daher auch die Höhepunkte des Ergreifenden, von deſſen Aufnahme und Wirkung der Erfolg, wie Wagner ihn erſtrebte, abhing.

Die Duo-Szene Venus-Tannhäuſer iſt dem Entwurfe nach die kühnſte Konzeption, die Wagner bisher geſchaffen hat. Namentlich an ihr wird der Einfluß Glucks erkennbar. Den Kern gibt Tannhäuſers ſchlicht liedförmig gehaltener Liebesgeſang. Seine dreimalige, chromatiſch anſteigende ſtrophiſche Wiederholung bildet den formalen Grundriß. Zwiſchen dieſen Geſängen Tannhäuſers ſteht als erſte Erwiderung ein kurzes Rezitativ der Venus, gleich der dialogiſchen Einleitung der einfachen Wucht der Diktion Glucks nachgebildet. Als zweite Erwiderung klingt der Verführungsgeſang in Fis-dur: „Geliebter komm, ſieh dort die Grotte" mit dem Klangzauber achtfach geteilter Geigen und der in üppigen Harmoniebrechungen gleitenden chromatiſchen Melodik. Die dritte Erwiderung ſteigert ſich zur Leidenſchaft des Liebesfluches:

„Hin zu den kalten Menſchen flieh',
vor deren blödem, trübem Wahn
der Freude Götter wir entflohn,
– Suche dein Heil – und find' es nie."

So baut ſich die Szene aus ſtrophiſchem Wechſelgeſang, Lied und dramatiſches Rezitativ verwebend und aneinander vorwärtstreibend. Das Duettierende des alten Doppelgeſanges iſt vergeſſen, das Ganze wächſt von der Enthüllung des Liebeszaubers bis zur Anrufung der Maria. Mit ihrer Nennung iſt die Bewegung an den Gegenpol des Ausgangspunktes gelangt und ſchlägt nun mit vehementer Gewalt um. Ein Klanggewitter weniger Takte verwandelt die Liebesgrotte zum Wartburg-Tal, die Leidenſchaftsklänge in ein naturhaftes Hirtenlied und ſchlichten Pilgergeſang.

Wagner hat dieſe Szene dreimal geſchrieben: zum erſtenmal für den Dresdener „Tannhäuſer" 1845, zum zweitenmal fünfzehn Jahre ſpäter

für Paris, zum dritten Male, faſt dreißig Jahre nach dem erſten Entwurf, indem er den zweiten Akt des „Parſifal" ſchuf. Es iſt eine ſeiner Grundideen. Sie erſchließt den Blick in das Urtriebhafte ſeines Geſtaltungswillens: mit den hier erfaßten Kräften ſich auseinanderzuſetzen, ſich durch künſtleriſche Formung von ihnen zu befreien, durch ſie die Bühne zum Spiegel eines innerſten Lebensvorganges zu machen. Der erſte Entwurf hat die Friſche und Spontaneität des Urſprünglichen, der zweite überſtrahlt ihn durch Rauſch und Glut der Ausführung, der dritte, letzte, ſteigert ihn aus der Nacktheit der ſinnlichen Veranſchaulichung zu metaphyſiſch empfundener Symbolik. Die erſte Faſſung war äußerlich ein Mißlingen. Gerade dieſer, für den Geſamteindruck entſcheidenden Eröffnungsſzene blieb jede Wirkung verſagt, ſie erſchien peinlich und kalt. Keiner der beiden Darſtellenden, weder die Schroeder-Devrient noch Tichatſchek, vermochte den Sinn ſolchen Muſikgeſchehens zu begreifen, die Hörerſchaft fühlte ſich dieſer Bühnenkunſt gegenüber hilflos und fremd. Aber nicht nur Darſteller und Publikum: der Autor ſelbſt hatte ſich hier noch nicht ganz verſtanden. Was er ausdrücken wollte: das Venus-Erlebnis, blieb bei aller Kühnheit des Entwurfes doch an die Grundtypen der formalen Muſik gebunden, war in ihm ſelbſt noch nicht zu abſoluter Freiheit des Geſtaltens gereift.

Dieſe Freiheit und mit ihr das Gelingen der geſtellten Aufgabe bringt das zweite Finale. Es iſt ein Marſchſtück und gibt das Gegenbild der Venus-Szene: die Aufrollung der äußeren Lebenswelt mit ihren handelnden, die Mittelfigur umſchlingenden Kräften und der Heilsgeſtalt der Eliſabeth als Krönung. Das Ganze entfaltet ſich im Rahmen des Marſches: der Einzug der Gäſte beginnt, der Chor der Pilger ſchließt. Die Anlage iſt dreiſtufig. Feſtmarſch, Anſprache des Landgrafen, das Liederſpiel der Sänger bis zum Liebeshymnus Tannhäuſers und der Flucht der Frauen dient als Unterbau. Die Strafdrohung der Männer, die Fürſprache der Eliſabeth, Tannhäuſers Sündenerkenntnis und Erbarmungsruf bildet den Mittelteil, die Entſcheidung des Landgrafen, Auferlegung der Bußfahrt „Mit ihnen ſollſt du wallen zur Stadt der Gnadenhuld" gibt den Abſchluß. Wie im erſten Akt Lockung und Fluch der Venus, ſo ſteht hier das Opfer und die Verheißung der Eliſabeth im Mittelpunkt. Die Marſchidee wird zur Darſtellung ſeeliſchen Geſchehens. Es löſt den alten Typ der Oper in eine großartige Mannigfaltigkeit der Formbilder auf und ſtellt eines zum anderen in ſtreng entwicklungsmäßig empfundene Be-

ziehungen. In dieſen Formbildern kann ſich die Muſik ſinnfällig faßbar und zugleich ausdrucksmäßig entfalten, ohne den Hörer vor ungewohnte Probleme zu ſtellen. Das Opernhafte im alten Sinne und das bewegungshaft Ergreifende, wie Wagner es anſtrebt, decken ſich, die Wirkung bleibt gewahrt, obwohl ein Hauptteil des im Mittelpunkte ſtehenden Adagio, Tannhäuſers Geſang „Zum Heil den Sündigen zu führen die Gottgeſandte nahte mir" geſtrichen werden muß. Dieſes Finale in ſeiner Übereinſtimmung naturaliſtiſcher Gefühlsdarſtellung und ſtiliſierender Formgebung zeigt, daß die Oper dennoch möglich iſt. Es erweiſt ſogar die Notwendigkeit der Oper zum Aufbau der großen Enſemble-Architektur, des Bildes vielfältiger Kräfte, ihrer Zuſammenfaſſung im Spiegel der Bühne. Das machtvoll ausgreifende H-dur-Adagio „Ich fleh' für ihn, ich flehe für ſein Leben", in dem Eliſabeth führt, Landgraf und Sänger mit der choralartigen Gegenmelodie antworten und Tannhäuſers „Erbarm' dich mein" in höchſtem Naturalismus des Schmerzensrufes durch alle Stimmen dringt – war dies nicht unanfechtbarer Beweis für die Möglichkeit und Notwendigkeit der Oper? Freilich, daß die Wirkung nicht verſagte, obwohl der ſeeliſche Kern des Enſembles gewaltſam entfernt wurde – war dies nicht wiederum Beweis für die Unmöglichkeit der Oper? Sie wurde auch hier nur vom formal Melodiſchen und Architektoniſchen, nicht vom ſinnhaft Ausdrucksmäßigen erfaßt. Man brauchte kein Bedenken zu tragen, das eigentlich Entſcheidende fortzulaſſen, wenn nur der Schein der äußeren Befriedigung blieb.

Konnte bei Wagner angeſichts des Verſagens der Venus-Szene, des Gelingens des Finales trotz der Entſtellung noch ein Zweifel über den Charakter der Oper bleiben, ſo mußte ihn das dritte Hauptſtück: die Rom-Erzählung löſen. Sie iſt die Folge der beiden anderen, in ihr vollzieht ſich die letzte Steigerung und Entſpannung der Grundbewegung. Nur auf das Ausdrucksmäßige geſtellt, wird ſie weder, wie die Venus-Szene, dem ſtrophiſchen Lied, noch, wie das Finale, dem Marſchtypus eingepaßt. Sie iſt freier deklamatoriſcher Vortrag, wie man ihn in ſolcher Ungebundenheit ſonſt nur im Rezitativ kennt und als Einleitung des arioſen Geſanges nimmt. Marſchner hat in der Erzählung des Vampyr Ruthwen ſchon ein ähnliches, wenn auch nicht derart ausgreifendes Stück frei deklamatoriſcher Geſtaltung gegeben, Eriks Traumerzählung im „Holländer" erwächſt aus gleicher Intention. Jetzt aber wird die Erzählung über den epiſodiſchen Charakter der Vorläufer hinaus Mittelpunkt,

eigentlich das tragende Stück des Aktes. Das Vorhergehende iſt nur ſtimmungsmäßige Einleitung, das Nachfolgende lediglich Auswirkung der Erzählung. Sie bildet den Kern des ganzen Aktes. In ihr und durch ſie vollzieht ſich die Entwicklung der Hauptfigur, der Entſcheidungskampf der um ſie ringenden Mächte.

Iſt die Singſtimme als ſolche im herkömmlichen Sinne ausgeſchaltet, bleibt ſie auf Ausdrucksgeſtaltung im ſtrengſten Sinne der Verdeutlichung beſchränkt, ſo wächſt dafür die Begleitung zu geſteigerter Bedeutung. In ihr vollzieht ſich das muſikaliſche Geſchehen im neuen Sinne. Sie gibt durch den Charakter der Themen und ihre Verflechtung das Bild der Vorgänge, von denen die Stimme erzählt. Sie gibt es bereits vor dem Erſcheinen des Darſtellers: im Orcheſtervorſpiel, das in der urſprünglichen Anlage erheblich ausführlicher iſt. Wagner kürzt hier ſpäter. Er erkennt, daß jene Deutlichkeit der Bilder, wie ſie ihm aus der Vertrautheit mit der Klangſymbolik des Werkes geläufig iſt, dem Hörer aus dem Orcheſtervortrag allein nicht zum Bewußtſein kommen kann. Der Geſangsausdruck muß die Entſcheidung bringen. Er muß ſich hier über die Plaſtik der Deklamation hinweg zu unmittelbarer Schmerzensveranſchaulichung erheben, er darf nur noch abſoluter Gefühlslaut ſein. Während das Orcheſter in der motiviſchen Schilderung der Bußfahrt, der Klangſteigerung zum Bilde der Gottesſtadt, den Verheißungsakkorden des Glaubensthemas die Spiegelung des Erzählten gibt, ballt ſich alle Kraft des Stimmausdruckes in die Akzentuierung des Prieſterfluches zuſammen:

„Haſt du ſo böſe Luſt geteilt,
dich an der Hölle Glut entflammt,
haſt du im Venusberg geweilt:
ſo biſt nun ewig du verdammt!"

Unbegleitet, nur von einzelnen Akkordſchlägen rhythmiſch geſteigert klingt die Stimme. Anfangs in ſtarrer Monotonie lediglich eine Tonhöhe haltend, ſteigert ſie ſich zu bewußt unmelodiſcher Harmoniezerlegung. Der Ausdruck der Phraſe hebt ſich zu zerſprengender Gewalt. Es tönt der Schrei als letzte Form ekſtatiſcher Gegenwartsempfindung, als Zertrümmerung jeglicher Stiliſierung, als wahrhaftigſte Illuſion der Gefühlswirklichkeit.

Dieſes Stück verſagt völlig. Tichatſchek iſt ein Sänger mit prachtvoller Stimme und feinem rhythmiſchen Gefühl. Er iſt Wagner treu ergeben, aber er kann ſeine Sängernatur nicht überwinden: er muß ſingen, er

muß Melodien formen können – er hat keinen Schmerzensakzent, keinen Ausdruck. Die Hörer aber wiſſen nicht, was ſie mit dieſem peinlich langen Rezitativ beginnen ſollen. Sie wiſſen es um ſo weniger, als auch der folgende Ausgang ihnen matt erſcheint und lediglich als gewaltſamer äußerer Beſchluß wirkt. Auch hier liegt ein von Wagner nicht gelöſtes Problem vor, ähnlich wie in der einleitenden Venus-Szene. Statt des urſprünglichen Erglühens des Hörſelberges und Erklingens der Totenglocke von der Wartburg läßt er ſpäter, angeregt vielleicht durch das Erſcheinen der Bergkönigin im „Heiling"-Finale, Venus ſelbſt nochmals ſingend locken und Tannhäuſer am Leichnam der Eliſabeth ſterben. Der letzte Chor wird neu hinzugefügt, der vorangehende der jüngeren Pilger erſt fortgelaſſen, dann mit dem anderen verbunden. Es gibt kein Werk Wagners, deſſen endgültige Geſtalt ſo lange ſchwankend bleibt. Erſt die „Triſtan"-Zeit führt zu nochmaliger Umarbeitung der Venus-Szene und des Sängerkrieges. Nun liegen zwei authentiſche Faſſungen vor: die der letzten Dresdener Bearbeitung von 1847 und die für Paris geſchaffene Erweiterung von 1860.

In Wahrheit iſt Wagner mit dieſem Werke nicht fertig geworden und konnte er auch nicht fertig werden. Er konnte die äußere Handlung, die er hier in den Geſtalten des Tannhäuſer, der Venus und der Eliſabeth erfaßt hatte, zum Abſchluß bringen, ſo wie es dieſer Handlung entſprach. Der ſchöpferiſche Trieb aber, aus dem die Erſcheinungen erwachſen, trug ſtärkere Kräfte in ſich, als ſie in den Ausdrucksgrenzen dieſer Handlung lösbar waren. Dieſe Kräfte bringen, weit hinaus über den Umkreis eines einzelnen Werkes, die Elemente der geſamten Künſtlernatur in Aufruhr, ſie beſtimmen in ihrer Folgewirkung das ganze Schaffen. Der theatraliſche Künſtler hat eine neue theatraliſche Bewegungskraft gefunden: die Gegenſätzlichkeit ekſtatiſcher Sinnlichkeit und ihrer befreienden Steigerung zum Todeswillen, die verzehrende Leidenſchaftlichkeit des Begehrens, die nur durch Vernichtung zur Erfüllung gelangen kann. Die vage Unraſt des Holländer-Fluches hat ſich zum Fluche des erotiſchen Verlangens als ſtärkſter Kraft alles menſchlichen und damit auch alles bühnenhaften Handelns verdeutlicht. In der erſtmaligen bewußten Entfeſſelung des erotiſchen Dämons liegt das Außerordentliche des im „Tannhäuſer" vollbrachten Wurfes. Zur vollen Kraftentfaltung gelangt er erſt in „Triſtan", zur abklärenden Löſung im „Parſifal".

Aus dieſer naturbedingten Unabſchließbarkeit ergibt ſich das Unfertige der „Tannhäuſer"-Form, Wagners Ergänzungsbedürfnis gerade dieſem Werke gegenüber, das Suchende des erſten Abſchluſſes, der die Idee des Liebestodes noch mit den Mitteln der Oper zu geſtalten ſucht. Daraus folgt die Nötigung zur Zweiteilung der Erſcheinungen des Weibes in die Sündhafte und die Heilige, ihre Gegenüberſtellung als Kontraſte, aus deren Bewegungen das Handlungsbild der Ausdrucksoper erwächſt. Dieſe Bewegung überhaupt zu ermöglichen und damit die neue Welt, nach der der Holländer ſuchte: das Grundgeſetz theatraliſch muſikhaften Geſtaltens zu entdecken, war der Gewinn. Zum Ausbau der hier erkannten Kräfte bedarf es des ganzen Lebens, das nun folgt.

IV. LOHENGRIN

Am 13. April 1845 hatte Wagner die „Tannhäuſer"-Partitur abgeſchloſſen, am 17. November desſelben Jahres bereits, einen Monat nach der Uraufführung, las er in der Dresdener Künſtlervereinigung „Engelklub" den „Lohengrin"-Text vor. Der Entwurf war während eines Sommeraufenthaltes in Marienbad entſtanden, unmittelbar nach dem Szenarium zu einer dreiaktigen komiſchen Oper „Die Meiſterſinger von Nürnberg". Es iſt ein ähnlicher Vorgang wie ſpäter nach dem „Triſtan". Die Erſchütterung des erotiſchen Bekenntniswerkes weckt in beiden Fällen während der Arbeit das Angſtgefühl des plötzlichen Todes, geht nach der Vollendung über in die Befürchtung, keinen Stoff mehr zu finden, der dieſem „an Wärme und Eigentümlichkeit gleichkomme", und löſt ſich dann in humoriſtiſche Entſpannung. Mit der Ähnlichkeit zugleich zeigt ſich die Verſchiedenheit beider Vorgänge. Bei dem Leidenſchaftswerk der Reifezeit gelingt die Befreiung zum Humor, weil hier die Natur bis in die Tiefe aufgewühlt iſt und der Pendel nun zurückſchwingt. Bei dem Leidenſchaftswerk der erſten Manneszeit reicht die Entſpannung nur bis zum Entwurf des heiteren Stückes. Dann ſetzt ſofort wieder die Gegenwirkung ein, jener Entwurf wird beiſeite gelegt. „Tannhäuſer" war nur der erſte Schritt auf dem Wege, an deſſen Ausgang „Triſtan" ſtand. Dieſer Weg mußte bis zum Ende gegangen werden,

dann erſt konnte der Durchbruch zur Welt der heiteren Anſchauung erfolgen. Es kennzeichnet aber das Elementare der „Tannhäuſer"-Spannung, daß Wagner hier bereits die Nötigung zum Rückſchlag in das Gebiet des Komiſchen empfand. Es kennzeichnet ebenſo die innere Stetigkeit der Grundeinſtellung, daß die nämliche humoriſtiſche Idee, die jetzt ſchon als Spiegelerſcheinung des Leidenſchaftsſpieles auftaucht, fünfzehn Jahre ſpäter zur Verwirklichung gelangt.

Jetzt führt die mit der „Tannhäuſer"-Konzeption aufgenommene Schaffensrichtung zur bewußten Erfaſſung eines neuen Wirkungsfaktors: des Tragiſchen. Die tragiſche Anſchauung, wie ſie vom „Tannhäuſer" über „Lohengrin" und den „Ring" hinweg bis zum „Triſtan" Wagners Schaffen beherrſcht, ergibt ſich als notwendige Folge der Grundeinſtellung auf das Ergreifende. In zunehmender Deutlichkeit erkennt Wagner alle Mittel des Theaters einzig als Helfer des Ergreifens. Wie er dafür die Muſik ihrer Formeigenheit beraubt, den muſikaliſchen Vortrag neu beſtimmt, ſo bildet er nun auch das ſichtbare Erſcheinungsſpiel der Handlung um. Das Geſetz der Bewegung fordert, daß ſie nicht nur bis zum letzten Augenblick im Rollen bleibe, ſondern den Zuſchauer darüber hinaus weiterreiße, ſo daß das Ergreifende in ſeinem Bewußtſein fortwirke. Dieſe organiſch bedingte Ungelöſtheit empfindet Wagner als tragiſch. Sie erſt gibt volle Gewähr des Ergreifenden der Wirkung, der Umwandlung objektiver Anſchauung in ſubjektives Miterleiden.

Hier offenbart ſich der Bruch mit der Vergangenheit der Oper am auffallendſten. Weder Gluck, noch Mozart, noch Spontini, noch Weber hatten je eine tragiſche Oper geſchrieben. Für ſie alle war die befreiende Abrundung der Handlung nötig, die ſelbſt bei tiefernſtem Inhalt den Spielcharakter des Ganzen wieder bewußt machte. Dieſe Löſung war keine leere Konvention. Sie ergab ſich aus dem Charakter der Oper, deren Bühnenhandlung nicht Wirklichkeitsilluſion, ſondern Anregung zum muſikaliſchen Formenſpiel war, daher vor jeder Möglichkeit ſtofflich realer Weiterwirkung gewahrt werden mußte. Spontinis „Chantez-dansez", auf dem er bei der Dresdener Einſtudierung der „Veſtalin" zu Wagners beluſtigtem Erſtaunen beſtand, ſo daß die Schlußſzene mit heiterem Chor und Ballett nicht geſtrichen werden durfte, entſpricht einer tiefen Erkenntnis vom Weſen der muſikaliſchen Theaterkunſt. Auch Lüttichaus gegen den „Tannhäuſer"-Schluß gerichtete Bemerkung: Weber habe es „doch beſſer verſtanden" und ſeine Opern „immer befriedigend

ausgehen laſſen" beruht, ſo philiſtrös die Worte klingen, auf der allgemeinen Auffaſſung des Muſikſpieles. Es bedarf der befreienden Beendigung zur Löſung des Zaubers. Einzig die neuere franzöſiſche Oper, Halévy, Auber, Meyerbeer, war von dieſer Regel abgewichen. Hier ſtand die Opernhandlung im Zeichen der hiſtoriſchen Begebenheit. Das Tableau war wichtiger als das in ſeinem Rahmen ſpielende Einzelſchickſal, das geſteigerte heroiſche Pathos und die Hinwendung zum Schauſtück führte zur Häufung der Affekte. Das Tragiſche dieſer Operngattung ergab ſich mehr aus äußerem Bedarf der im Schluß kulminierenden Handlungsdynamik als aus gefühlsmäßigen Vorbedingungen. Immerhin zeigte ſich hier die erſte Wendung zur Oper mit ſchauſpielhaft betonter Handlungsbedeutung, wie ſie ſich auch im Illuſionswillen der ſzeniſch maſchinellen Ausgeſtaltung und in der naturaliſierenden Behandlung der muſikaliſchen Deklamation äußerte.

An dieſe tragiſche Stoffbehandlung der neuen franzöſiſchen Oper knüpft Wagner an. Im „Rienzi" war das Tragiſche noch naiv empfunden, als Schlußapotheoſe im Sinne der großen Oper. Der „Holländer"-Ausklang hielt die Mitte zwiſchen tragiſcher und verſöhnlicher Löſung, das äußere Mittel des Unterganges führte zum höheren Ziel der Befreiung. „Tannhäuſer" war der erſte in Wagners Sinne tragiſch konzipierte Stoff. Er behält die Wirkungsabſicht des Ergreifenden bis zum Schluſſe bei. Hier regen ſich die Widerſprüche. Während der Schluß der „Jüdin", der „Hugenotten", des „Rienzi" trotz des Unterganges der Helden als opernhaft anerkannt wird, weil dieſer Untergang der Spielwirkung die letzte dynamiſche Steigerung verlieh, bleiben „Tannhäuſer" gegenüber Zweifel an der Notwendigkeit des Schluſſes. Er wirkt als abſichtsvolle Tragik, der unbefriedigende Eindruck des dritten Aktes ergibt ſich daraus, daß dieſer „mehr erlöſche als ſchließe". Vermochte man die Rom-Erzählung muſikaliſch nicht zu begreifen, ſo erſchien der durch ſie bedingte Handlungsausklang reizlos und unverſtändlich. Der Tadel iſt richtig. Er kennzeichnet die künſtleriſch unklare Erfaſſung des Tragiſchen. Tannhäuſer geht unter und wird zugleich erlöſt. Aber weder Erlöſung noch Untergang gelangen zu plaſtiſcher Verdeutlichung. Die Erlöſungsviſion tritt nicht ähnlich organiſch hervor wie die Holländer-Verklärung, ſie bleibt Epilog. Das Untergangsgefühl behält die Vorherrſchaft, obſchon die jüngeren Pilger und die Muſik die Entſühnung verkündigen. So erſcheint der Schluß weder als Befreiung noch als deutliche letzte Auswirkung des

Willens zur Tragik. Er bleibt ermattendes Zuendeführen figürlicher Einzelſchickſale.

Hier ſetzt die neue Linie an. Die Einzelerſcheinung tritt zurück, die ſchöpferiſche Kraft wird nicht mehr auf das Stoffliche des Geſchehens gelenkt. Es iſt nicht wie in der „Tannhäuſer"-Welt Erotik, aus der ſich die Figuren formen. Es iſt keine andere Leidenſchaft, die ſich ausbreitet. Das Tragiſche an ſich wird Handlungsobjekt. Am Schickſal der Geſtalten ununterbrochen emporwachſend, gelangt es durch den Schluß zur Offenbarung. Sie bringt den Ausklang zu äußerſter, nicht mehr zu löſender Ergriffenheit.

Wagner ſelbſt bezeichnet „Charakter und Situation dieſes Lohengrin" als den „Typus des eigentlichen einzigen tragiſchen Stoffes". Die ſubjektive Richtigkeit dieſer Bezeichnung wird nicht verringert durch die darauffolgende Erklärung, nach der Lohengrin „überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart" entſpreche und damit für dieſe von gleicher Bedeutung ſei wie „Antigone" für das griechiſche Staatsleben. Wagner glaubte dieſe Parallele wagen zu dürfen. Er meinte in dem unſtillbaren Verlangen „nach Liebe, nach Geliebtſein, nach Verſtandenſein durch die Liebe" das tragiſche Problem der Gegenwart zu erkennen. Dieſe ethiſche Deutung des Tragiſchen iſt für die Schöpfung Wagners ebenſowenig aufſchlußgebend wie eine rein muſikaliſche Auslegung ſeiner Partitur. Muſik und Ethik ſind für ihn beide nicht ſelbſtändige Wirkungsfaktoren, ſie ſind Ausdrucksmittel des Theaterſpieles. Die Tragik im „Lohengrin" iſt weder Tragik der damaligen Gegenwart, noch vergleichbar der Tragik des antiken Dramas von ſchickſalbedingtem Zwieſpalt zwiſchen Bürgerpflicht und Liebe. Die Tragik Wagners iſt das Mittel, durch das Spiel der Bühne die Illuſion einer unabſchließbaren Ergriffenheit zu erzeugen. In ihm ſelbſt nach Ausdruck drängend, läßt ſie ihn den Widerſtreit von Liebesſehnſucht und Entſagenmüſſen als wirkungsſtärkſtes Handlungsſymbol erſcheinen.

Die „Lohengrin"-Tragik beruht daher nicht mehr wie die des „Tannhäuſer" auf ſubjektiv gegebenen Vorbedingungen. Tannhäuſer iſt ſchuldig wegen ſeines Genußverlangens, Lohengrin und Elſa ſtehen außerhalb ſolcher Schuld. Das Schweigeverbot iſt unvereinbar mit dem Weſen der Liebe, ſobald Elſa als Weib Lohengrin wahrhaft liebt, muß ſie die Frage nach dem Geheimnis ſeiner Art ſtellen. Vom Stoff aus geſehen iſt die

„Lohengrin"-Tragik Willkür und Gewaltſamkeit. Wagner ſelbſt wurde vorübergehend an ihr irre, als er ſie, veranlaßt durch den ihm befreundeten Dr. Hermann Franck, lediglich vom Stoff aus betrachtete. Er verſuchte eine Umarbeitung des Schluſſes. Es ſollte „Lohengrin verſtattet ſein, ſeiner enthüllten höheren Natur ſich zugunſten ſeines weiteren Verweilens bei Elſa zu begeben". Bald aber erkannte Wagner das „Naturwidrige" einer ſolchen Löſung. Der verſöhnliche Abſchluß der Handlung gab ihm Klarheit über die ſekundäre Bedeutung des Stoffes ſelbſt. Das, worauf es ankam, war nicht die Vorführung einer Begebenheit oder eines Menſchenſchickſales. Es war „eine mächtige Bereicherung unſerer Empfindungseindrücke, ſomit der Fähigkeit unſeres Empfindungsvermögens". Dieſe Bereicherung wäre durch eine befriedigende Löſung alter Art hinfällig geworden. Eben in der Unentrinnbarkeit des Konfliktes lag das entſcheidende Steigerungsmoment. Dieſe Unentrinnbarkeit, die ſich im Theaterſinne als Tragik darſtellt, war das Primäre des Geſamtentwurfes, war die neue Geſtaltungsidee. Über das perſönlich Ergreifende des „Tannhäuſer"-Bekenntniſſes hinaus als Ergreifendes überhaupt erfaßt, vom Stoff nur verdeutlicht, mußte ſie dem Theater einen neuen Bewegungsantrieb und damit der Szene, Sprache und Muſik neue Entfaltungsreize geben. Dementſprechend liegt die Wurzel des Werkes, ſoweit es ſich als Bühnengeſchehen darſtellt, in der Schlußſzene. Von ihr aus wird das Vorhergehende in allmählicher Rückentwicklung gefunden. Ihre nachträgliche Änderung hätte daher widerſinnige Zerſtörung des Ganzen bedeutet.

Wie ſehr die Tragik als Ausdrucksproblem an ſich, als Vorausſetzung, nicht Folge der Handlung Wagner damals erfüllte, zeigt die während der „Lohengrin"-Zeit im Frühjahr 1847 vorgenommene Umarbeitung von Glucks aulidiſcher „Iphigenie". Aus geſteigertem Gefühl für die Sprachbedeutung des Textes geſtaltet Wagner die Überſetzung neu, die „meiſt unvermittelt nebeneinander ſtehenden Arien und Chöre" werden „der dramatiſchen Lebhaftigkeit zuliebe durch Übergänge, Vor- und Nachſpiele" verbunden. Schon dieſe Änderungen und ihre Begründung ſowie die kräftigere Ausmalung der Inſtrumentation zeigt, daß Wagner das Gluckſche Werk nur als Vorlage für eine Neugeſtaltung anſah. Sie bezog ſich ebenſo wie auf die Muſik auch auf „Belebung der ſzeniſchen Darſtellung zu einer wirklich lebensvoll dramatiſchen Handlung", die „bei dem meiſt ſpröde und unvermittelt nebeneinander geſtellten Komplex

der Szenen oft ganz neu zu erfinden" war. Der autobiographiſche Bericht bezeichnet weiterhin die Originalfaſſung als „nur durch eine zu Glucks Zeiten in der Pariſer Oper noch herrſchende bloß konventionelle Behandlung der Szene erklärlich". Wagner iſt ſich demnach der Organik des Gluckſchen Werkes nicht bewußt, er ſieht in ihm eine primitive Vorahnung des eigentlichen leidenſchaftlichen muſikaliſchen Bühnenſtiles. Am deutlichſten deckt der neue Schluß die Kluft auf. Daß auch Gluck von der „unerläßlichen Mariage" nicht abſieht, erſcheint Wagner lediglich als dem franzöſiſchen Geſchmack zuliebe angebrachter Handlungsſchnörkel. Seinem Gefühle nach kann eine derart auf dramatiſche Akzente eingeſtellte Handlung nicht anders als tragiſch im antiken Sinne ausgehen. So ändert er den bei Gluck verſöhnlich löſenden Schluß nach dem Vorbilde des Euripides um. Artemis erſcheint, ihr Gebot entrückt Iphigenie der Heimat und dem Geliebten, um ſie in unbekannter Ferne dem Dienſte des Göttlichen zu weihen. Hier zeigt ſich das nämliche Bedürfnis der tragiſchen Ergriffenheit, das den Handlungskern des „Lohengrin" bildet, das nämliche Gottesgebot der Trennung, das Lohengrin von Elſa ſcheidet. Im Arioſo der Artemis erklingt der Hinweis auf das ferne Land, die Siegesverheißung wie in Lohengrins Grals-Erzählung und in ſeinen Schlußworten. Der neu eingefügte Chor der Griechen zeigt die Gefühlsergriffenheit und faſt die gleiche Wortbildung wie der Chor nach der Grals-Erzählung:

„Wie fühl' ich das Herz in der Bruſt
von ſelig ſüßem Weh erbeben,
ſeh ich ſie zu der Götter hohem Sitz ſich erheben,
durchſtrömt auch mich himmliſche Luft!
Wie wagt' ich noch zu klagen?
Solche Wonne zu tragen
fühlt ſich mein Sinn kaum kraftbewußt!"

Es iſt der nämliche Überſchwang erregter Rührung, der im „Lohengrin" eine „mächtige Bereicherung unſerer Empfindungseindrücke, ſomit der Fähigkeit unſeres Empfindungsvermögens" bewirken ſoll. In dieſer über das Ergreifende noch hinausſtrebenden Rührung liegt das Tragiſche der „Iphigenie" und das Tragiſche des „Lohengrin". Das Rührende, das keine Möglichkeit des Widerſtandes mehr läßt, ſondern unmittelbar das Gefühl in Wallung ſetzt, wird zum gefühlsmäßigen Kern der Handlung. Tragik und Rührung erſcheinen als Wechſelbegriffe. Der antike Name

deckt hier das romantiſche Wonnegefühl „ſelig ſüßen Wehes", das, alle Leidenſchaften überſteigernd, die Sinne in üppigen Rührungstaumel zerfließen läßt.

Eine „neue, unſäglich bewältigende Sehnſucht, die Sehnſucht aus der Höhe nach der Tiefe" bezeichnet Wagner in der „Mitteilung an meine Freunde" als Urſprung dieſer zu ſchöpferiſcher Kundgebung drängenden Rührung. In ihrer wörtlichen objektiven Bedeutung außerhalb der ſpäteren metaphoriſchen Umſchreibungen gibt dieſe Äußerung die einfachſte und ſchärfſte Kennzeichnung des „Lohengrin"-Impulſes. Die Verbindung von Höhe und Tiefe iſt die Grundidee des Werkes, der Kern der theatraliſchen Spielbewegung. Im „Tannhäuſer" ſtrebt ſie aus der Nähe zur Ferne. Aus dieſem Vor und Zurück des Erſcheinens gewinnt der Wechſel der Gefühle, der äußere Handlungsgang, der muſikaliſche Formenbau Geſtalt und Ausdruck, das Bühnenſpiel ſtellt ſich dar im Grundvorgang allmählichen Aufglühens und zarten Verdämmerns. Die Spielidee des „Lohengrin" beruht auf dem Kontraſt von Licht und Dunkel, dem Gegeneinanderwirken verſchieden geſchichteter Sphären. Die Erſcheinungswelten des „Tannhäuſer" ſind hintereinander geſtaffelt, die des „Lohengrin" ſind übereinander gelagert. Tannhäuſer verlangt von Venus zu Eliſabeth, aus der Zauberwelt nach der Natur, aus Freuden nach Schmerzen. Lohengrin ſehnt ſich aus der Höhe nach der Tiefe. Das Ergreifende der „Tannhäuſer"-Tragik ruht in der ſchuldhaften Zwieſpältigkeit des Gefühles, die nur der Tod zu löſen vermag. Das Rührende der „Lohengrin"-Tragik ruht in der Unvereinbarkeit von Höhe und Tiefe. Eben dadurch, daß ſie liebend zueinander ſtreben, werden ſie ſchuldlos in Schuld verſtrickt.

Die Idee der Bewegung von der Höhe zur Tiefe, der daraus erwachſenden ſchuldloſen Schuld und der Wirkung auf das Rührende iſt eine Grundidee der Romantik und ſchon vor Wagner mehrfach behandelt worden, in der Oper am bedeutſamſten in Marſchners „Templer und Jüdin" und in Webers „Euryanthe". In beiden Werken ſind die Kontraſte typenhaft vorgebildet. Bei Marſchner wird die Tiefenwelt des Templers betont. Ihm iſt die Lichterſcheinung der Rebekka entgegengeſtellt, an deren Reinheit er, wie Telramund, im Zweikampfe untergeht. Wird hier nur ein Handlungsteil, der ſich bei Wagner zuſammengefaßt im erſten „Lohengrin"-Akt darſtellt, vorweg genommen, ſo zeigt „Euryanthe" eine

weiter ausgreifende Ideenverbindung. Die Tiefenwelt ist durch Lysiart und Eglantine so plastisch dargestellt, daß Wagner sie für Telramund und Ortrud als unmittelbare Muster nimmt. Die Erscheinung der Euryanthe, ihre schuldlose Schuld durch falsches Vertrauen gibt die entscheidenden Züge der Elsa. Selbst die stimmungshafte Umwelt des frühen Rittertumes einschließlich des wohlgesinnten Königs ist vorgebildet. Aber dieses Werk ist nicht zu Ende gedacht. Wie es als musikalische Schöpfung über die Formoper alten Stiles hinausstrebt, ohne die Wendung zur romantischen Ausdrucksoper bewußt durchzuführen, so bleibt es auch in den entscheidenden Verknüpfungen der Handlungsfäden und in dem befriedigenden Abschluß innerhalb der traditionellen Spielsphäre. Euryanthes Leichtgläubigkeit gegenüber Eglantine wie Adolars Wette mit Lysiart sind Motivierungen im Sinne der alten Oper. Sie entbehren der innerlich ergreifenden Kraft und unterbinden so die Gefühlswirkung der schuldlosen Schuld, die hier Voraussetzung ist für die Entgegennahme ausdrucksmäßig konzipierter Musik. Adolar, in der musikalischen wie figürlichen Gestaltung rein lyrisch, ohne eigene Handlungsaktivität empfunden, bleibt Spielball der Geschehnisse um ihn herum, die er nicht begreift. So sind in diesem Werk wohl Höhe und Tiefe einander gegenübergestellt und jede für sich mit genialer Sicherheit erfaßt. Aber es fehlt der treibende Verbindungswille zwischen ihnen, es fehlt die Bewegungskraft der Spielidee, die, indem sie die Gegensätze zu einander streben läßt, ihre Unvereinbarkeit als das ergreifend Rührende des Geschehens erkennbar macht. Eben das, was als Vorzug Wagner gegenüber gerühmt wurde: das Befriedigende des Ausganges, war Symptom des Halbgewollten, Halbgelungenen der Tat Webers. Vollendet werden konnte sie nur durch unbeirrbare Folgerichtigkeit der Durchführung. Sie mußte beiden Gegensätzen organische Verknüpfung der inneren Beziehungen geben und diese zum rührenden Abschluß des romantisch Tragischen steigern.

In der intuitiven Erfassung dieses Bewegungsimpulses lag das Eigenschöpferische der Tat Wagners, lag zugleich das in der Folgewirkung Vernichtende für Webers Werk. Es gibt wenig ähnliche Beispiele für eine solche Verdrängung der älteren durch die nachahmende spätere Schöpfung. Gluck wurde eigenmächtig umgedeutet, Marschner gab Anregungen, beiden aber blieb ihre Eigenbedeutung gewahrt. Der Weber der „Euryanthe" ging restlos in „Lohengrin" auf. Wäre eine rein musikalische Vergleichung möglich, so erschiene dieses geschichtliche Urteil anfechtbar. Bei

beiden Werken aber ist solche Betrachtung nicht zulässig. Beide sind schöpferische Bekundungen romantisch illusionistischer Theaterkunst, beide zielen auf naturalistische Gefühlsdarstellung der Szene durch die Musik. Beide sind daher Äußerungen des gleichen Schöpferwillens, der sich in beiden Fällen der gleichen Mittel bedient. Weber war der erste, der die Wirkung als möglich ahnte, ohne sie erreichen zu können. So wurde sein Werk zum Baustein für den anderen. Wagner, weniger belastet durch die Nebenvorstellung musikalischer Sonderzwecke, konnte sich ungehemmt dem Willen der theatralischen Gestaltung hingeben, um nun, gestützt auf die eigene bisherige Erfahrung, das angefangene Werk des Vorgängers zur Erfüllung zu bringen.

Diese innige Beziehung, die sich namentlich in der Gesamtanlage des bedeutsamsten Teiles: des zweiten „Lohengrin"-Aktes zu erkennen gibt, ist für die Entstehung des „Lohengrin" von grundlegender Bedeutung. In Verbindung mit der Anlehnung des ersten Aktes an Marschners „Templer" zeigt sie Wagners Kraft nachahmender Zusammenfassung. Damit zugleich aber weist sie auf das Moment hin, das die Vereinheitlichung der verschiedenartigen Anregungen von dem Ausgangspunkt des Ganzen her ermöglicht hat. Dieser Ausgangspunkt, damit die Wurzel des Wagnerschen Werkes, liegt im dritten Akt. Er ist Wagners alleiniges Eigentum. An ihm offenbart sich das Primäre des Werkes: die Grundidee der Tragik. Hier, beim dritten Akt, beginnt Wagner mit der Komposition. Von hier aus gewinnt er sich die schon von Vorgängern abgesteckten Gebiete zum Eigentum. Hier liegt auch der erlebnishaft bekenntnismäßige Kern des Werkes eingeschlossen.

Dieses Bekenntnis gestaltet sich aus schmerzhafter Erfahrung des Künstlers. Für den menschlich elementaren Aufschrei des Tannhäuser: „Erbarm' dich mein" ist kein Raum in der rein höhenmäßig erfaßten Bewegungssphäre des „Lohengrin". Flamme klärt sich ab zu Licht, Leidenschaft wandelt sich in Sehnsucht. Es ist die Sehnsucht des Einsamen nach Auflösung in Liebe, die nämliche Sehnsucht, die den Holländer treibt. „Lohengrin" wird zur unmittelbaren Weiterführung der „Holländer"-Idee, bereichert um die Persönlichkeitssteigerung des „Tannhäuser"-Erlebnisses. Die Sehnsucht des Holländers erhofft nur Treue um des Mitleidens willen und weist den aufkeimenden Gedanken der Liebe als ihm nicht beschieden zurück. Die Sehnsucht Lohengrins fordert bedingungslosen Glauben oberhalb unbezweifelbarer Liebe und Treue.

Das Grundgefühl der Sehnſucht iſt dem ziellos Irrenden wie dem aus „Glanz und Wonne" Kommenden gleich, zwiſchen beiden aber liegt das Bewußtſein der Tat. Für den Holländer kaum ahnend zu faſſen, iſt ſie für Lohengrin gegebene Vorbedingung.

Aus dieſem Tatbewußtſein ergibt ſich die Aktivität der Lohengrin-Erſcheinung, ergibt ſich der Unterſchied zwiſchen Lohengrin und Adolar, ergibt ſich die Möglichkeit innerorganiſcher Handlungsbeziehungen zwiſchen Höhe und Tiefe. Durch die lichtbringende Tat greift die Höhenerſcheinung in die Tiefenwelt beſtimmend ein, wird ſie ſelbſt an dieſe gekettet. So unterſtellt ſie ſich deren Geſetzen, um gerade da, wo ſie ſich ihr am innigſten hingibt, zurückgeſtoßen zu werden. Aus dieſem künſtleriſchen Erlebniskern keimt der Handlungsſtoff. Das alte Sagenbuch gibt den Rahmen. Die Charaktere ſind in „Euryanthe" vorgebildet. Die ſchuldlos Verklagte wandelt ſich in Elſa, Glucks Iphigenie und Marſchners Rebekka geben theatraliſche Einzelzüge, Johanna Wagner dient wieder als ſtimmliches und darſtelleriſches Muſter. „Johannas Partie darin, welche ſehr bedeutend und eigentlich die Hauptpartie iſt, muß das Reizendſte und Ergreifendſte von der Welt werden," ſchreibt Wagner während der Arbeit am Entwurf im Auguſt 1845 an den Bruder Albert. Wie ſich in Lohengrin die Holländer-Figur in erhöhter Kraft ſpiegelt, ſo wiederholen ſich in Elſa Geſtaltungsmotive der Senta. Auch Elſa ſieht den Erſehnten, der hier zugleich Befreier iſt, in traumhafter Viſion. Ihre Erzählung im erſten Akt von dem unbekannten Helden iſt die durch Verflechtung in die Handlung geſteigerte Ballade der Senta und beſchwört gleich dieſer das Phantaſiebild zum Erſcheinen. Aber außer den umrißhaften Typenvorbildern der Euryanthe, Iphigenie, Rebekka, außer der für Klangfarbe und ſtimmliche Modellierung wichtigen jugendlichen Johanna, außer der Bezugnahme auf Senta ſpielen noch perſönliche Momente in die Erſcheinung der Elſa hinein. Sie wirken auf die handlungsmäßige Ausgeſtaltung des Elſa-Charakters und treten beſonders deutlich hervor an einigen ſpäter geſtrichenen Verſen des dritten Aktes, Lohengrins Klage gegen Elſa:

„Wenn alle ihr zum Ruhm mich wähnt erleſen,
wenn alle ihr an meine Reine glaubt,
ſo iſt in dieſem Kreiſe doch ein Weſen,
dem Zweifel ſeines Glaubens Treu' geraubt.

Das ist mein Weib, wie schmerzt mich's, daß ich's sage,
ein Weib, auf das ich stolz mein Glück gebaut,
das Weib, zu dem ich reinste Liebe trage:
Elsa, die Gott mir gestern angetraut!"

Vergleicht man diese Anklage mit mündlichen Äußerungen Wagners aus der gleichen Zeit: „Andere sind glücklich, sie haben ihre Feinde außer dem Hause, während ich meinen ärgsten Feind mit mir am Tische habe," so liegt die Vermutung nahe, daß in Elsas schuldhaftem Zweifel schmerzhafte Erfahrungen aus Wagners häuslichem Leben nachklingen. Wagners Briefe an Minna zeigen bis weit in die Zeit des Schweizer Aufenthaltes hinein eine tiefe Gefühlsfesselung an Minnas Frauenreiz, ein über alle Verschiedenheiten und episodischen Störungen hinweg stets neu aufflammendes männliches Begehren, dessen Minna sich wohl bewußt war. Erst von der Voraussetzung sinnlich verwurzelter Zusammengehörigkeit aus gewinnt die geistige Entfremdung beider Gatten jene verwundende Schärfe, die aus der erhaltenen Korrespondenz und aus vielen anderen Äußerungen spricht. Nur weil Wagner als Mann Minna liebte, konnte ihr Zweifel ihn ins Innerste treffen. Dieser Zweifel aber keimte bei Minna von dem Augenblick an, wo Wagner über „Rienzi" hinausschritt, wo seine Persönlichkeit sich individuell zu entfalten begann, er als Künstler und als Mensch in Opposition zur Umwelt trat. Hier vermochte Minnas an das Gewohnte gebundene Natur ihm nicht zu folgen. In den Kampf gestellt zwischen Liebe und Überzeugung, verfiel sie dem Zweifel an der Richtigkeit von Wagners Willen. Auf diesen Zweifel, der nicht die Liebe, wohl aber den Glauben erschütterte, das Schöpfertum unter die Gebote der Erfahrungsklugheit stellen, es in das Tägliche hinabzwingen wollte, gründet sich Lohengrins Klage gegen Elsa. Sie ist Wagners Klage gegen Minna, die Klage der Vertrauen fordernden Tat gegen die grüblerische Liebe. So wenig Elsas Gesamterscheinung auf Minna zu deuten ist, so tief greifen in ihre Entwicklung Züge aus dem Charakterbilde Minnas ein.

Mit den Gestalten des Lohengrin und der Elsa sind die beiden Grundkräfte gegeben. Ihr Ineinanderwirken muß den neuen Ausdruckswillen zum tragisch Rührenden veranschaulichen. Alles übrige dient der bühnenmäßigen Darstellung des Handlungsganges. Hierzu gehören die Kräfte des Zweifels: Telramund und Ortrud. Unmittelbar auf Lysiart und Eglantine zurückweisend, sind beide physiognomisch ungleich schärfer gesehen. Sie kämpfen den natürlichen Kampf des Dunkels gegen das

Licht, der Tiefe gegen die Höhe. Das Racheverlangen des unwiſſentlich von ſeinem Weibe getäuſchten Telramund erſcheint glaubhafter als der leere Zynismus Lyſiarts. Ortrud aber gewinnt durch Einbeziehung des Gegenſatzes von Heiden- und Chriſtentum, von Zauberweſen gegen das heilige Wunder eine dämoniſche Größe, der gegenüber die Eiferſuchtsintrige der Eglantine ſchwächlich und unzureichend wirkt. Beide Steigerungen, Telramunds ritterliches Ehrempfinden wie Ortruds heidniſch wildes Sehertum, hängen eng zuſammen mit der zeitlichen Handlungsfarbe. Für ſie wählt Wagner die Grenze von Sage und Geſchichte, wo zwar ein hiſtoriſcher Boden gegeben iſt, Zauber und Wunder aber noch vorſtellbar erſcheinen. Er ſelbſt ſpricht von der hier angeſtrebten „Treue in der Darſtellung der hiſtoriſch ſagenhaften Momente". Für ſie fand er im Studium der Grimmſchen „Deutſchen Altertümer" die Quellen. Die Erſcheinung des Heerrufers ſowie alle mit ihm zuſammenhängenden Vorgänge: Klage, Gottesgericht, Kampfordnung, Münſterzug, Heeresverſammlung ſowie der Brautgeſang ſind die äußeren Kundgebungen dieſer Treue. Die Verzauberung des jungen Gottfried durch Ortrud, ſeine Entzauberung durch Lohengrin, Schwan und Taube, das geheimnisvolle Walten der Wunderkraft, von den Umſtehenden trotz des Übernatürlichen als glaubhaft empfunden, geben der hiſtoriſchen Treue den Schimmer ſagenhafter Entfernung. Im Gewinn dieſer Wahrſcheinlichkeit für das an ſich Unwahrſcheinliche, nicht in irgendwelcher kulturhiſtoriſchen Genauigkeit lag der Sinn dieſer zeitgeſchichtlichen Färbung. „Rienzi" war ein hiſtoriſcher Stoff geweſen, im „Holländer" ſtanden reale und phantaſtiſche Welt einander gegenüber. Im „Tannhäuſer" waren ſie als innerlich verbundene Kontraſte erſchienen, in das Gewand mittelalterlicher Romantik gehüllt, äußerlich aber voneinander geſchieden. Die „Lohengrin"-Handlung zeigt beide vereint, in einer Region heimiſch. Sie greift daher in eine noch fernere Vorzeit zurück. Sie vereinfacht das Menſchliche, das gegenüber der farbigen Mannigfaltigkeit der „Tannhäuſer"-Welt primitiv erſcheint und ſo dem Wunderbaren leichter zugänglich iſt. Der Gegenſatz von Höhe und Tiefe, von Licht und Dunkel wirkt bis in das Geſamtbild der Handlung hinein. Dieſes Verlangen nach geſteigerter Schlichtheit auch der einzelnen Handlungskräfte erhält durch die „Treue in der Darſtellung der hiſtoriſch ſagenhaften Momente" den entſprechenden Bühnenkontur. Umſchloſſen wird das Ganze von einem deutſch vaterländiſchen Stimmungsrahmen. Er

kennzeichnet den patriotiſchen Gefühlston der Gegenwart von 1845 und gibt gleichzeitig der Figur des Königs über die farbloſe Wohlgeſinntheit des Euryanthe-Königs hinaus einige ſchwunghafte Rede-Akzente.

Aus geſchichtlicher Sage, aus heimatlich betonter alter Sitte, aus Zaubern und Wundern formt ſich das Bild einer Welt zeitferner Einfachheit des Fühlens. Aus ihr geſtalten ſich die Kräfte der Finſternis und des Lichtes, an derem Ringen ſich der liebende Drang der Höhe nach der Tiefe darſtellt. Die Unvereinbarkeit der Gegenſätze führt zur tragiſchen Entſcheidung, das Ergreifende dieſer Tragik erzeugt die Rührung: die ſchöpferiſche Grundſpannung, aus der das Bewegungsſpiel der Erſcheinungen entſteht und in die es ſich wieder auflöſt. Rührung iſt ein lyriſch ausſchwingendes Wirkungsmoment. Im Gegenſatz zur Draſtik des jäh Ergreifenden bedarf es der ſtimmungsmäßigen Ausbreitung und Bewußtmachung. Dieſer lyriſchen Bewußtmachung des Rührenden dient der Chor.

Der Chor wird in doppelter Funktion verwendet: als unmittelbarer Handlungsfaktor, aktiv eingreifend wie im „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuſer", darüber hinaus als lyriſcher Stimmungsinterpret. In Wort und Klang den gefühlsmäßigen Widerhall des Geſchehens ausſprechend, verdeutlicht er die Rührungswirkung. Im „Tannhäuſer" noch bleibt der Chor, abgeſehen von einigen geſchloſſenen Muſikſtücken, wie den Pilgergeſängen oder dem Einzugsmarſch, auf Verſtärkung der ſoliſtiſchen Enſemblewirkungen beſchränkt. Jetzt wird er zum ſelbſtändigen Ausdrucksträger. Es iſt eine Art der Chorbehandlung, die dem Weſen nach auf die antike Chorbedeutung zurückweiſt. Auf ihre Geſtaltung mag Wagners Beſchäftigung mit der „Iphigenie" des Euripides anläßlich der Neubearbeitung der Gluckſchen Oper nicht ohne Einfluß geblieben ſein. Beide Chorfunktionen ſind bei Wagner unmittelbar verbunden. Es gibt rein handlungsmäßige Chorſätze naturaliſtiſcher Prägung: die kurzen Antworten an den König, eingeſtreute Zwiſchenrufe, vor allem den realiſtiſch dargeſtellten Chor bei Lohengrins Ankunft. Ihnen gegenüber ſtehen zahlreiche Sätze rein lyriſchen Charakters: die leiſen Begleitworte bei Elſas erſtem Erſcheinen, das choriſche Echo des vergeblichen Gerichtsrufes, die zarten Chorſätze nach Lohengrins Ankunft, der Chor bei Elſas Münſtergang, das große Final-Enſemble des zweiten Aktes „Welch ein Geheimnis muß der Held bewahren", die Chöre vor und

nach der Grals-Erzählung bis zu dem abſchließenden, das tragiſche Grundgefühl in einen einzigen Laut zuſammenfaſſenden „Weh". Alle dieſe Chöre ſtehen außerhalb des äußeren Geſchehens. Als rein gefühlsmäßige Selbſtgeſpräche der Maſſe wären ſie Hemmungen der Handlung, wenn dieſe nicht ſolcher lyriſchen Ausſchwingungen bedürfte, um den Ur-Impuls des tragiſch Rührenden zu veranſchaulichen. Neben den naturaliſtiſchen Handlungs- und den lyriſchen Begleitchören erſcheint als dritte Gattung eine Gruppe jener Enſembleſätze, die als Verbindungs- oder Steigerungsglieder des muſikaliſch theatraliſchen Aufbaues dienen: das Gebet und das Marſch-Finale des erſten Aktes, die Mannenchöre des zweiten. In ihnen treibt Wagners Liedermeiſter-Tätigkeit eine üppige Nachblüte. Auch der Brautchor des dritten Aktes zählt zu dieſen opernhaft konzertanten Teilen. Er iſt die Steigerung von Webers „Jungfernkranz" zum heroiſch Feierlichen, zugleich eine der volkstümlichſten Eingebungen Wagners.

Dieſe Chöre in ihrer verſchiedenartigen Bedeutung als aktive Handlungskräfte, als lyriſche Reſonanz, als Einleitungs- oder Schlußglieder der muſikaliſch ſzeniſchen Dynamik bilden den lebendigen Klanguntergrund, in den das muſikaliſche Geſchehen eingewoben wird. Die ſingende Maſſe wird zum Spiegel des theatraliſchen Vorganges. Er ſtellt ſich dar bald als geſchloſſenes Bild, bald als fließende Handlung, bald als ſtimmungshafter Gefühlsreflex, jede dieſer verſchiedenartigen Äußerungen im menſchlichen Geſangsklang des Chores ausprägend. Aus dem urſprünglich an die feſte Form gebundenen Stimmenkomplex wandelt ſich der Chor zur ſtützenden, handelnden oder lyriſch begleitenden Ausdrucksindividualität. Solche unmittelbare Einflechtung des Chores in die muſikaliſche Handlung erfordert auch von dieſer Seite her jene Primitivität der Grundſtimmungen, wie ſie ſich aus der allgemeinen Stoffgeſtaltung als notwendig ergeben hatte. Die Einfachheit der Kontraſte iſt erforderlich, um die elementare Tragik der Rührungswirkung zu veranſchaulichen. Die muſikaliſche Einſpannung in den Rahmen der Chorhandlung bedingt eine lapidare Gliederung, die das Mitgehen des gewichtigen Ausdrucksmittlers zwanglos ermöglicht. So baut ſich das Geſchehen des „Lohengrin" im Gegenſatz zu der auf ſtändigen Umſchwung in das Unerwartete gerichteten „Tannhäuſer"-Handlung in groß umgrenzten Situationseinheiten auf. Überraſchungen aus plötzlichem Impuls der Handelnden kommen nicht in Betracht. Die Bilder rollen ſich in ſtrenger Geſchloſſen-

heit auf. Die Drehpunkte der Handlung: Lohengrins Erſcheinen im erſten, Ortruds Eindringen bei Elſa im zweiten, Elſas Frage im dritten Akt kommen nicht unerwartet, ſie ergeben ſich als organiſche Folge des Vorangehenden. Erſt dieſer ſtufenmäßige Aufbau der Handlungsbilder als Stimmungseinheiten ergibt die Möglichkeit der Chorumrahmung, ergibt zugleich eine neue Art klangſymboliſcher Darſtellung. Das romantiſche Erinnerungsmotiv, urſprünglich nur Reminiſzenz, im „Holländer", mehr noch im „Tannhäuſer" auf beſtimmte Einzelerſcheinungen und Affekte bezogen, ſteigert ſich jetzt zur Zuſammenfaſſung einer Situation. Lohengrins Erſcheinung, das Frageverbot, der Zweifel, der Schwan, der Gral – es ſind nicht mehr anklingende Erinnerungen, es ſind ebenſowenig Kennzeichnungen beſtimmter Einzelzüge der Charaktere. Es ſind Situationsmotive. Sie charakteriſieren eine beſtimmte Gefühlskonſtellation aller Handelnden. Sie ſind Ausdrucksſymbole der das Ganze umſchließenden tragiſchen Grundidee. Über irgendwelche Individualcharakteriſtik hinaus kennzeichnen ſie die innere Bewegung der Gefühlskräfte. Hier, wo die Entwicklung nicht aus den Scheinhandlungen der Figuren, ſondern aus dem Bau der Situationsfolgen wächſt, geben ſie der ſzeniſchen Einheit den klangſymboliſchen Mittelpunkt.

Das Situationsmotiv als Ausdruck der ſzeniſchen Einheit bedingt eine neuartige Behandlung des orcheſtralen Klanges und der Harmonik. Die klangliche und modulatoriſche Bewegung im „Tannhäuſer" erwuchs aus der Doppelvorſtellung der räumlichen Fernwirkung und der jähen Gefühlskontraſte. Jene ſpiegelt ſich in der Einſtellung des Orcheſters auf wechſelnde dynamiſche Kraftregiſtrierung, die ſpontane Gefühlswandlung kommt zum Ausdruck an der Durchſetzung der Harmonik mit chromatiſchen Elementen, der üppigen Verwendung der Enharmonik und überraſchender Akkordfolgen. Für die Klangkoloriſtik der „Lohengrin"-Welt kommt der Gegenſatz von Höhe und Tiefe, von ätheriſcher Zartheit und ſtrahlender Fülle in Betracht. Es iſt ein Gegenſatz nicht der Kraft, ſondern der Belichtung, eine Steigerung nicht durch Farbkontraſte, ſondern durch Intenſität. Für die harmoniſche Durchbildung iſt die Einheit des Situationsmotives gegeben, in ſeiner modulatoriſchen Entwicklung liegt die formkünſtleriſche Aufgabe. So erhält das Orcheſter als inſtrumentale Ergänzung des antikiſierenden Bühnenchores die Doppelaufgabe der Klangſphärendarſtellung und der harmoniſch-modulato-

riſchen Begründung des Motivgeſchehens. Wächſt der Chor über die muſikaliſche Formfunktion der ſingenden Maſſe zur Kundgebung der tragiſchen Rührung, ſo erhebt ſich das Orcheſter über die urſprünglich ſtützende Begleitfunktion zum ſelbſtändigen Träger des muſikaliſchen Handlungsablaufes.

Das „Lohengrin"-Orcheſter iſt Zerlegung des Klanges nach der Verſchiedenheit ſeiner ſubſtantiellen Dichtigkeit. Holzbläſer, hohe und tiefe Streicher, leichte und ſchwere Blechinſtrumente treten als choriſche Gegenſätze, als Individualgruppen auf, in ſich geſchloſſen durch die Harmonie und die Gleichmäßigkeit der Klangcharaktere. Das Herniederſchweben, die Spielbewegung von oben nach unten ſpiegelt ſich in dieſer Schichtung, ihr lotrechter Aufbau verſinnlicht die höhendimenſionale Entfaltung des Gefühlsvorganges. Auch im einzelnen der Bühnenhandlung bleibt die getrennte Verwendung vorwiegend. Während für Elſas Erſcheinen und Geſänge durchweg der zarte Holzbläſerton die Grundfarbe gibt, wird Lohengrins Gralsrittertum durch myſtiſch verſchwebende Streicherklänge, Ortruds Nachtnatur durch die dunklen Farben des Engliſchhorns und der Baßklarinette, König und Heerrufer durch den metalliſchen Trompetenruf bezeichnet. Das Frageverbot wird in ſtarre Holzbläſerharmonien gekleidet, denen bei der geſteigerten Wiederholung die oberen Streicher in choriſchem Echo des Einklanges antworten, es bleibt weiterhin dem gebieteriſchen Bläſerton. Die Streicher werden vorwiegend als lyriſche Ausdrucks werte eingeſetzt und geben den betrachtenden Chören weich mitſchwingenden Inſtrumentalklang. Stürzende Violinläufe, wie ſie bei den ſchroffen Übergängen im „Tannhäuſer" häufig vorkommen, auffallende Einzelwirkungen virtuoſer Art ſind überall vermieden. Dagegen wird die akkordliche Spieltechnik der Streicher durch Ausnutzung der hohen Lagen und ſchnelle Verbindung der harmoniſchen Tonfolgen, die Legatokunſt und der häufige Regiſterwechſel der Bläſer, ihre Kunſt der Atembehandlung außerordentlich geſteigert. Das „Tannhäuſer"-Orcheſter zeigt entſprechend der Einſtellung auf Kraftdynamik häufige Neigung zu konzertanten Effekten: im Spiel der Waldhörner, im Zierwerk der Holzbläſer, in den Schwirrfiguren der Streicher. Die Orcheſterbehandlung im „Lohengrin" iſt vorwiegend auf Ausnutzung und Steigerung der tonlichen Qualität und geſanglichen Intenſität gerichtet. Die beiden im älteren Sinne noch brillant gehaltenen Orcheſterſtücke: das Vorſpiel zum dritten Akt und die Verwandlungsmuſik zum letzten Bild,

der Aufzug des Heerbannes ſind bezeichnenderweiſe die älteſten Teile der Kompoſition. Sie ſtehen in dem rauſchenden Schwunge des Vortrages vereinzelt innerhalb des Ganzen. Die anderen größeren Orcheſterſätze: das Vorſpiel zum erſten und zum zweiten Akt ſowie die Morgendämmerung im zweiten Akt entbehren jeglichen Vortragseffektes gewohnter Art. Der Münſterzug, in einem früheren Werke zweifellos Anlaß zur Entfaltung auffallenden Orcheſterpompes, zeigt im Gegenſatz zum „Tannhäuſer"-Marſch äußerſte Schlichtheit der orcheſtralen Anlage. Er iſt nur auf ſchwellende Fülle und Leuchtkraft der Klanggruppen gebaut, die in den feierlich abſchließenden Orgelton zuſammenfließen.

Dieſe choriſch vereinigende Art der inſtrumentalen Klangbehandlung entſpricht der Vereinfachung, wie ſie der Stoffbehandlung in ſzeniſcher, der Einflechtung der Chorlyrik in muſikaliſcher Beziehung zugrunde lag. Ermöglicht wird ſie durch die geſteigerte Bedeutung der Harmonik als wichtigſten Ausdrucksträgers. Der koloriſtiſche Inſtrumentaleffekt wird überflüſſig im gleichen Maße, wie die orcheſtrale Einzelſtimme, ſelbſt wo ſie allein erklingt, nur noch als Wellenſchlag einer harmoniſchen Bewegung erſcheint und dieſe als das Weſenhafte des Geſchehens empfunden wird. Zu ſolcher Wirkung konnte die Harmonik erſt vordringen, als mit dem Situationsmotiv das Mittel gefunden war, um den Wechſel der harmoniſchen Bewegung unmittelbar kundzutun. Man ſieht auch hier ebenſo die nahe Verbindung von „Tannhäuſer" zu „Lohengrin", wie das beide Werke noch Trennende. Wenn das Thema des Venusberges während des Sängerkrieges plötzlich lockend vor Tannhäuſers Phantaſie tritt, wenn Eliſabeths Melodie aus dem Duett mit Tannhäuſer und Wolframs Geſang im Nachſpiel des Gebetes wiederklingen, ſo ſind wohl beziehungsvolle Ideenverbindungen angedeutet. Wenn aber das ritterliche A-dur-Thema Lohengrins, das den geſamten erſten Akt beherrſcht, am Schluſſe des dritten Aktes bei Elſas letztem Ruf in A-moll erklingt und der Chor in das abſchließende „Weh" ausbricht, ſo iſt damit weit mehr und anderes ausgeſprochen als eine erinnerungshafte Gedankenverbindung. Hier vollzieht ſich außerhalb der Ideenverknüpfung ein muſikaliſches Schickſal. Die Gleichheit des Themas iſt das Mittel, an dem ſich der entſcheidende Wechſel der Harmonie verdeutlicht. Die tragiſche Grundidee gelangt zu unmittelbarer klangſymboliſcher Ausprägung. Dieſe Grundidee des Tragiſchen iſt, muſikaliſch gefaßt, der durch chromatiſche Niederdrückung der Terz bewirkte Wechſel von A-dur nach A-moll.

Die muſikaliſche Grundidee des „Lohengrin": die Gegenüberſtellung von Dur und Moll als kontraſtierender Ausdruckswerte, die Hinleitung des Gefühles auf Empfindung dieſes Wechſels iſt das Gegenbild des ſzeniſchen Handlungsgeſchehens und der Klangbewegung von der Höhe zur Tiefe. In dieſer Art der muſikaliſchen Symbolprägung zeigen ſich wie in der figürlichen Geſtaltung Beziehungen zum „Holländer". Auch ihm liegt ein harmoniſcher Bewegungsvorgang zugrunde: die Einfügung der Dur-Terz in das leere Quintenmotiv. Wie beim „Lohengrin" läßt ſich das muſikaliſche und handlungsmäßige Geſchehen des früheren Werkes auf das ſchöpferiſche Erfaſſen der harmoniſchen Ausdruckswerte zurückführen. Die Wandlung von Dur nach Moll im „Lohengrin", die gefühlsmäßige Deutung dieſes Geſchehens iſt freilich ein komplizierterer Vorgang. Sie fordert Bewußtmachung beider Kontraſte, reinſte Veranſchaulichung des Dur-Ausdruckes, weitgefaßte Ausbreitung der Moll-Erſcheinungen, Kampf und Gegenwehr. Das endliche Gelingen des Herabziehens muß als Wirkung nicht im herkömmlichen Sinne der harmoniſchen Veränderung, ſondern der Ausdrucksſymbolik begründet erſcheinen. Hierin ruht die Funktion des inſtrumentalen Motivlebens im „Lohengrin"-Orcheſter, ſeiner modulatoriſchen Führung, ſeiner Teilung in choriſche Inſtrumentalgruppen mit ſelbſtändiger Harmoniegebung. Hierin ruht zugleich Notwendigkeit und Bedeutung der Motive. Bezugnehmend nicht auf Perſonen oder Stimmungen ſondern auf Gefühlsſituationen, an Zahl gering, ſind ſie im melodiſch rhythmiſchen Schnitt ſo ſcharf umriſſen, daß ſie ſich als Reingehalt jeder Situation ſofort einprägen. Jede Änderung ihres harmoniſchen Ausdruckes gibt ſich ſogleich zu erkennen. Dieſe elementare Eindringlichkeit der Motive beruht darauf, daß ſie nicht thematiſche Erfindungen ſind, ſondern Urerſcheinungen der Harmonik. Die ſzeniſche Handlung ſpielt in ihren Hauptmomenten zwiſchen Lohengrin, Elſa und Ortrud, die inhaltlich gedankliche zwiſchen Glaube, Liebe und Zweifel. Die muſikaliſche Handlung ſpielt zwiſchen drei Grundtypen der harmoniſchen Welt: dem Dur-Akkord, dem Moll-Akkord und dem vom einen zum anderen umleitenden verminderten Septimen-Akkord.

Der Dur-Sphäre in der beſonderen Zartheit des A-dur-Klanges gehören alle Erſcheinungen der Höhenwelt an: der Gral, aus deſſen leicht nach Fis-moll wechſelnden Harmonien das Lied an den Schwan und Lohengrins Erzählung erwächſt, die Erſcheinung Lohengrins, deren Rhythmus den geſamten erſten Akt von Elſas Erzählung bis zum Sieges-Finale be-

herrſcht. Die Moll-Sphäre iſt gegeben durch das Frageverbot. In ſeiner Moll-Verkündung liegt bereits die Unerfüllbarkeit der Forderung, die Ahnung des tragiſchen Ausganges eingeſchloſſen. Als verhängnisſchwere Bedingung überſchattet es den erſten Akt. Es kehrt im zweiten bei Ortruds Geſpräch mit Telramund bedeutungsvoll wieder und unterbricht den feierlichen Aktſchluß. Im dritten erklingt es mit höchſter Steigerung bei Lohengrins letzter Mahnung: „Elſa, was willſt du wagen?" Die dritte harmoniſche Grundformel, der verminderte Septimen-Akkord, das muſikaliſche Symbol des Zweifels, funktionell das Mittel der harmoniſchen Wandlung, liegt Elſas drängenden Fragen im Brautgemach zugrunde. Seine gewichtigſte Ausbreitung erhält er im zweiten Akt. Hier beherrſcht er die Nachtſzene zwiſchen Ortrud und Telramund und das große, die innere Wendung entſcheidende Enſemble: „In wildem Brüten darf ich ſie gewahren". Er hat demnach für den zweiten Akt die nämliche Bedeutung, wie ſie die Dur-Charaktere für den erſten haben, und wird gleich ihnen durch die Moll-Mahnung des Frageverbotes angetrieben. Thematiſch ausgeprägt erſcheint die Harmonie der verminderten Septime in doppelter Geſtalt: in der lebhaften Intervallfolge, wie ſie Elſas Drängen zugrunde liegt, und in der gehaltenen Verbindung taktweis wechſelnder Klänge. So tritt ſie am ſchärfſten im Final-Enſemble des zweiten Aktes hervor und wird in Ortruds Worten gedeutet: „Der Zweifel keimt in ihres Herzens Grund". Als Ausdruck unglückbringenden Zweifels erſcheint die gleiche Phraſe bereits im Geſpräch zwiſchen Euryanthe und Eglantine nach deren Worten: „Dein Hoffen und dein Sehnen zeigt dir als höchſtes Glück nur Tränen". Bei Weber bleibt der Gedanke nur Epiſode, bei Wagner wächſt er zum Träger des Ausdrucksgeſchehens empor.

Aus dieſen drei harmoniſchen Typen: Dur, Moll und dem verminderten Septimen-Akkord baut ſich die Klangwelt des „Lohengrin" auf. Um die auf A baſierten Haupttonarten gruppieren ſich die übrigen harmoniſchen Erſcheinungen, der Bedeutung nach abgeſtuft. Der A-dur-A-moll-Welt des tragiſchen Wunders ſteht die reale C-dur-Region des Königs und Heerrufers mit der Königsfanfare als Grundlage gegenüber. Ortruds und Telramunds nächtliche Verſchwörung wird in Fis-moll, die verdunkelte Parallele von A-dur gehüllt. Das Duett im Brautgemach beginnt gleich dem Holländerduett in E-dur, wechſelt bei Lohengrins Andeutung ſeiner Herkunft nach A-dur und fällt dann bei Elſas Zweifelausbruch nach E-moll. In allen den inneren Fortgang bezeichnenden Teilen der Muſik

ſind die Beziehungen zur Haupttonort des Werkes gewahrt, in allen nur Elſa zugehörenden Vorgängen dominieren die B-Tonarten. Die beiden Hemiſphären der Harmonik, Kreuz- und B-Tonarten ſind gegeneinandergeſtellt, die eine als Klangzone des Wunderbaren, die andere als die des Unberührten, Reinen. Elſas Dankgeſang „Euch Lüften, die mein Klagen" ſteht in B-dur, der Münſterzug in Es, der Brautchor wie das Sieges-Finale in B-dur. Wird in dieſen Stücken der Charakter der B-Tonart feſtgehalten, ſo ſtehen andere in modulatoriſcher Verknüpfung mit dem Kreiſe der Kreuz-Tonarten. Elſas Traumerzählung beginnt in As-dur, ſteigert ſich im zweiten Geſange zur Verminderung nach As-moll und wechſelt von hier in das A-dur der ſichtbar werdenden Lohengrin-Erſcheinung. Es liegt kein Grund vor, dieſe Tonarten-Verhältniſſe als Ergebniſſe reflektiver Abſicht zu nehmen. Es genügt zu ſehen, daß in dieſer Art des harmoniſchen Aufbaues ein beſonderes Geheimnis der Wirkung ruht. Die Fruchtbarmachung der klangphyſikaliſchen Beziehungen läßt die Wichtigkeit erkennen, die Wagner hier der organiſchen Struktur des harmoniſchen Gewebes beilegt. Es geſchieht nichts innerhalb dieſes Werkes, was nicht auf einen primär harmoniſchen Vorgang zurückdeutet. Man könnte Stoff, Szene, Handlung des „Lohengrin" bezeichnen als unmittelbare Gefühlskundgebung des Weſens rein harmoniſchen Muſikempfindens. Es wirkt ſich am theatraliſchen Spiel der Höhen-Tiefenbewegung ſo vollkommen aus, weil die Harmonie ſelbſt als muſikaliſch akuſtiſches Phänomen eine Ausbreitung und Zerteilung des Tones in Höhen- und Tiefenklänge bedeutet.

Das Motiv als Zuſammendrängung eines harmoniſchen Komplexes, der ſich im Verlaufe des Geſchehens entfaltet, trägt auch das Grundgeſetz des formalen Baues in ſich. Die Motive der „Lohengrin"-Muſik ſtehen ihrer Struktur nach in der Mitte zwiſchen den melodiſchen Erinnerungsthemen des „Tannhäuſer" und den Charaktermotiven der ſpäteren Werke. Dieſen verbunden durch die ausdrucksmäßig veränderte Einſetzung als muſikaliſche Bewegungseinheiten, ſind ſie der älteren romantiſchen Oper verwandt durch ihre liedmäßige Prägung. Das Grals-Thema wie Lohengrins Erſcheinung, das Frageverbot wie der Zweifel tragen in ſich das Geſetz der liedmäßig zweitaktigen Periodiſierung. Sie entſpricht dem Versbau mit paarweis gegliedertem Endreim:

„Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!"

Die gleiche liedmäßige Fassung mit deutlicher Hervorhebung der sprachlichen Diktion zeigt die erste Ankündigung der Lohengrin-Erscheinung:

„In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da.
So tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah!"

Die vereinheitlichende Wirkung des harmonischen Motives tritt in neuer Bedeutung hervor. Es dient nicht nur der tragischen Grundidee als musikalisches Ausdruckssymbol, es beseitigt zugleich den Unterschied zwischen geschlossener und offener Form, zwischen rein periodischer und rein deklamatorischer Gestaltung. Die Grenzen zwischen Arie oder Ensemble und Rezitativ, wie sie die alte Oper hat und „Tannhäuser" sie mehr betont als ausgleicht, werden bis auf geringe Reste äußerlich erzählender Art, wie Telramunds Anklage im ersten Akt aufgehoben. Die Gleichzeitigkeit von Kürze, Bedeutungshaftigkeit und liedhafter Prägung der Motive ermöglicht eine neue Art des arioſen Stiles. Mit deklamatorischer Freiheit des Rezitatives fließend ist er in klarer Symmetrie der sich periodisch ausbreitenden Liedform gebaut. Die Form des großen Ensembles wächst aus dieser kleingliedrigen musikalischen Periodik. Ihrer inneren Kraft gemäß greift sie zur weitgesponnenen Gestaltung aus, der Marsch gibt den Rahmen. Lied und Marsch, die beiden formalen Grundtypen der großen und der romantischen Oper, wachsen organisch ineinander. Das Lied als Keimzelle macht das lyrische Grundelement der Spielidee bewußt, der Marsch hält durch wechselnde Ausdruckscharakteristik die Bewegung in Fluß. So baut sich der erste „Lohengrin"-Akt aus der freien Verflechtung von Lied und Marsch auf. So dominiert im zweiten Akt anfangs die liedmäßige Gestaltung und verfestigt sich weiterhin in den feierlichen, mehrfach liedhaft unterbrochenen Münstermarsch. So lenkt der dritte Akt aus marschmäßig beginnender Bewegung des Brautchores über den Zwiegesang in die lyrisch lösende Liedererzählung vom Gral zurück. Sie ist die Zuendeführung von Elsas liedhafter Traumerzählung, mit der das innere Geschehen der Handlung beginnt.

Es liegt eine Gefahr in dieser Art der Formgebung: die der rhythmischen Monotonie. Wagner ist ihr hier ebensowenig entgangen wie im

„Rienzi". Auch „Lohengrin" enthält nur ein kurzes Enſemble im Dreivierteltakt: das Gebet vor dem Zweikampf im erſten Akt. Dieſe Gleichmäßigkeit der Rhythmik hängt unmittelbar zuſammen mit der Problemſtellung des Werkes als rein harmoniſchem Geſchehen, mit der daraus ſich ergebenden Gleichmäßigkeit ſeines periodiſchen Bewegungsimpulſes. Die häufige Verwendung der Synkope im orcheſtralen Teil, das dadurch hervorgehobene Drängende der Begleitbewegung mag auf der Empfindung dieſes Mangels an rhythmiſcher Gegenſätzlichkeit beruhen. Wichtiger als ein ſolcher ſtilbedingter Nachteil iſt die Gewinnung des neuen formgeſtaltenden Prinzipes. Das liedhafte Arioſo, die in kurztaktige Perioden gebundene Melodik, an ſich nichts anderes als deklamatoriſch frei fließende Spitzenbewegung des harmoniſchen Motives, wird zur einheitlichen Grundlage der geſamten Vortrags- und Ausdrucksgeſtaltung.

Die Steigerung vom Ergreifenden zum Rührenden bedingte das Tragiſche der Konzeption. Szeniſch geſtaltete es ſich als Bewegungsſpiel von Höhe und Tiefe, dargeſtellt an einfachſt gefaßten Erſcheinungen, deren Handlungen der Chor in lyriſchen Sentenzen begleitet. Dieſes Szenenſpiel verdeutlicht ſich muſikaliſch an der Harmonik. Sie iſt die aus der vertikalen Höhen-Tiefen-Vorſtellung erfaßte Klangwelt. In der Senkung von Dur nach Moll ſpiegelt ſich das tragiſch Rührende, das Inſtrumental-Orcheſter gibt den harmoniſchen Vorgängen die zwiefache Auslegung der modulatoriſchen und der klangkoloriſtiſchen Bewegung. Mittel zur Veranſchaulichung dieſer Bewegung, zugleich innere Bindung von Szene und Muſik, iſt das Situationsmotiv. Als ſymboliſche Zuſammenfaſſung der ſzeniſch harmoniſchen Grundkontraſte iſt es gleichzeitig die Keimzelle der Formgeſtaltung. Alle Mittel ſtimmen überein, alle kommen aus einer Quelle: dem Ausdruckswillen des tragiſch Rührenden. Das Rührende iſt eine Gemütswirkung außerhalb der Dichtung, außerhalb der Muſik, eigentlich außerhalb der Kunſt. Es macht die Kunſt zum Mittel reiner Gefühlsveranſchaulichung. Wagner ſelbſt wird ſich der Bedeutung dieſes Vorganges bewußt. Zwar ſieht er in der Unterordnung der Kunſt unter einen Gefühlszweck keine Preisgabe, vielmehr eine neue, einzig rechtfertigende Zielſetzung. Aber wie ihn vorübergehend der Zweifel erfaßt über die Richtigkeit des Handlungsausganges, ſo empfindet er die Nötigung, feſtzuſtellen, ob ſich das im Text Erſtrebte muſikaliſch verwirklichen laſſe: ob es möglich ſei, das tragiſch Rührende als reine Gefühls-

wirkung durch die Mittel der musikalischen Szene zu gestalten. Es ist die Frage, ob die künstliche Kunstgattung der Oper dem unmittelbaren Gefühlsnaturalismus, der nichts darüber hinaus sein will, unterstellt werden kann.

Für solche Feststellung kommt nur der dritte Akt in Betracht. Äußerlich war er der Abschluß, in Wahrheit die Wurzel der tragischen Konstellation. Die innere Steigerungslinie führt aus dem dritten über den ersten zum zweiten Akt: aus dem Offenbarwerden der Wunder-Erscheinung über ihre befreiende Tat zu ihrer Vernichtung durch den Zweifel an ihr. Im Keimen und Wachsen des Unglaubens liegt das tragische Verhängnis. Der zweite Akt, der Elsas Wendung vom reinen Vertrauen zum nur äußerlich noch verschwiegenen Unglauben bringt, wird zum eigentlichen Problem des Werkes. Er bedarf des Unterbaues der beiden anderen Akte, um alle schöpferischen Kräfte zum Einsatz bringen zu können. Aus der nämlichen Ökonomie der Anlage ergibt sich, daß der dritte Akt mit dem Zwiegespräch zwischen Lohengrin und Elsa sowie Lohengrins Erzählung der leichteste zu formende war. In ihm tritt der tragische Grundwille am klarsten hervor und ist nur im Ergebnis, nicht in den Voraussetzungen darzustellen. Zwischen beiden steht verbindend der erste Akt. Er sammelt und festigt die im Schlußakt aufgelockerten Gestaltungskräfte, um sie nun dem Hauptteil, dem Mittelakt, in gesteigerter Zusammenfassung zuzuführen.

In dieser Folge läuft die Entwicklungsbahn des Werkes. Es ist die Grundlinie der Bewegung: von der Höhe zur Tiefe, von Lohengrins Grals-Erzählung bis zu dem großen Ensemble: „In wildem Brüten darf ich sie gewahren". Das am Schluß dieses Finales sich aufreckende Fragemotiv in F-moll spricht die Entscheidung und drückt alles Folgende zur äußeren Vollziehung herab. Wagner mag den Widerspruch zwischen dieser schöpferischen und der handlungsmäßigen Entwicklung wohl empfunden haben. Daher stellte er in der endgültigen Fassung den Reingehalt des dritten Aktes: Lohengrins Erzählung als instrumentales Vorspiel an den Anfang. Für ihn ist dieses Vorspiel der Abschluß, den Empfangenden führt es an den Quell der schöpferischen Tat. So vollzieht sich die Entgegennahme in der gleichen Folge wie die Entstehung. Der dritte Akt erscheint nur als erläuternde Bezugnahme auf das Vorspiel, der Lauf des Werkes ist kreisförmig gerundet. In der Komposition aber folgt Wagner dem Impuls, der ihn vom Einfachen zum Komplizierten, vom Wunder zum Zweifel, von der Höhe zur Tiefe, vom dritten über den ersten zum zweiten Akt

ſchreiten ließ. Dann erſt wird im Vorſpiel der ideelle Kern des geſamten Geſchehens erfaßbar: die Rührung jenſeits aller ſtofflichen Handlungsvorgänge, dargeſtellt im Ausdruckswunder der herniederſchwebenden und wieder zur Höhe entweichenden Harmonie.

Der dritte Akt iſt ſzeniſch zweiteilig gebaut, Elſas Frage, Lohengrins Antwort geben die Gliederung. Die Frage wird im Zwiegeſpräch des Brautgemaches geſtellt, die Antwort „vor aller Welt, vor König und vor Reich" erteilt. Die Anlage beider Szenen läßt die unmittelbare Herkunft vom „Tannhäuſer" deutlich erkennen, macht gleichſam das Sicheinſpielen der Phantaſie bewußt. Das rauſchende Vorſpiel, das Feſtgetümmel der Hochzeitsfeier ſchildernd, erinnert in ſeinen Achteltriolen ebenſo an das Orcheſtervorſpiel zum zweiten „Tannhäuſer"-Akt wie an die Fanfarenmelodik der „Euryanthe"-Ouvertüre. Das ähnlich lebhafte, beide Szenen verbindende Vorſpiel zum letzten Bilde illuſtriert das Zuſammenſtrömen der Heereszüge. Bühnentrompeten mit Signalrufen in ſcharf kontraſtierenden Tonarten, ein Marſchthema in den Bläſergruppen des Orcheſters geben den einfachen Kontur. Dazu Uniſonogänge der Streicher wie in Liſzts „Mazeppa", das Getümmel der Reitenden darſtellend. Alles iſt realiſtiſch gedacht. „Müſſen die Pferde durchaus ganz fortbleiben, ſo möge ein Verſuch gemacht werden wie wenigſtens – bei der jedesmaligen Ankunft eines Führers – das Geräuſch eines heranſprengenden und haltenden Reiters hinter der Szene nachgeahmt werden kann." Wie die Faktur beider Orcheſterſätze, ſo deutet der nach Opernſitte einleitende Brautchor in ſeiner volksmäßigen Schlichtheit auf eine frühere Zeit. An „Tannhäuſer" erinnert die melodiſche Führung des B-dur-Geſanges, die notengetreu mit dem H-dur-Adagio des dortigen zweiten Finales übereinſtimmt. Auch die Schlußſzene an der Schelde hat eine kurze Enſemble-Einleitung: die Begrüßung des Königs durch die Männer, die als Weiterführung der Marſchbewegung geſtaltete ſchwunghafte Anſprache des Königs. Dieſe opernhaften Einleitungen beider Szenen ſind konventioneller als die Aktanfänge des „Tannhäuſer" und weiſen wieder auf die Chorintroduktionen des „Holländers" zurück. Für den Beginn der „Lohengrin"-Kompoſition mögen ſie eine ähnliche Bedeutung gehabt haben: dem Wunderbaren des Hauptgeſchehens durch

vorbereitende Realismen gesteigerte Eindringlichkeit zu geben. Im ersten Akt wird diese Art des Expositionsbaues zwangloser gehandhabt, im zweiten Akt fällt sie ganz fort. Nur im äußeren Drehpunkt von der Nachtszene zum Münstergang werden nochmals die Männerchöre als neutrale Umleitung eingesetzt.

Dieses fast zaghaft beginnende Hineinwachsen spiegelt auch die erste große Szene der Komposition: das Zwiegespräch zwischen Lohengrin und Elsa im Brautgemach. Es beginnt liedhaft im Charakter des alten Duettes. Aus nachahmender Einzelführung werden die Stimmen zur Oktavensteigerung mit breiter Kadenz in Sextenparallelen zusammengefaßt, ähnlich wie im langsamen E-dur-Satze des „Holländer"-Duettes. Die Melodik ist auf überschwengliche Empfindsamkeit der Linienführung und chromatischen Verschiebungen eingestellt, der Lyrik Schumanns ähnlich, dem Wagner hier auffallend nahetritt. Liedhaft ist auch die Weiterführung zu Lohengrins im reinen Schumann-Stil geführten C-dur-Gesang: „Atmest du nicht mit mir die holden Düfte". Mit ihm schließt die lyrische Gefühlsaussprache. Der duettierende Wechselgesang wandelt sich in vorwärtsdrängenden Dialog, an Stelle der nur harmonisch füllenden, rhythmisch tragenden Orchesterbegleitung tritt lebhafte instrumentale Eigenbewegung. Elsas Entgegnung „Ach könnt' ich deiner wert erscheinen" verläßt die melodisch klare Formung und verliert sich in chromatische Linien, das Fragemotiv klingt aus dem Orchester auf, die harmonische Führung verwirrt sich. Zum erstenmal tönen, ähnlich wie beim Priesterfluch der Tannhäuser-Erzählung, Posaunen zu Lohengrins Mahnung „Höchstes Vertrauen hast du mir schon zu danken". Noch einmal drängt die Liedlyrik des Anfanges hervor bei Lohengrins Gesang „An meine Brust, du Süße, Reine". Erzählend steigert er sich zu klanglicher Andeutung der Herkunft bei dem A-dur-Durchbruch „Aus Glanz und Wonne komm ich her". Damit ist der Impuls zu Elsas Leidenschaftsausbruch gegeben. Wunderverkündigung und Unglaube stehen sich schroff gegenüber. Das A-dur der Grals-Harmonie ruft als unmittelbare Gegenwirkung das Zweifelsmotiv der verminderten Septime hervor „O Gott, was muß ich hören". Die Angstvision des wiederkehrenden Schwanes steigert die Unruhe zur Verzweiflung, das auftönende Frageverbot vermag nicht mehr zu hemmen. Die Frage geschieht, Telramunds und der Verschworenen Hervorbrechen, an Adolars Kampf mit der Schlange erinnernd, bringt die dynamische Entladung. Eine matt verhallende

E-moll-Kadenz ſchließt die muſikaliſche Szene. Epilogiſch erklingen die erſte E-dur-Melodie, das Zweifelsmotiv und das Frageverbot.

Wagner hat mehrfach hervorgehoben, wie ſehr er ſich während des Schaffens mit der Figur der Elſa identifizierte. Es iſt ein rein künſtleriſch zu erfaſſender Vorgang, er findet am Verlaufe dieſer Szene ſeine Beſtätigung. Wie Elſa in ihrer Viſion, ſo erſchaut der Schaffende in ſeiner Phantaſie Lohengrin nur ahnend, als liebend herbeigezogene Offenbarung. Die Frage, handlungsmäßig als tragiſches Verhängnis gefaßt, muß geſchehen, um die Erſcheinung zur Wahrhaftigkeit des Seins zu erwecken, ſie vom Phantom zur Wirklichkeit zu wandeln. Es iſt die Frage des Schaffenden ſelbſt. In Lohengrin ſieht er die ideale Verklärung, in Elſa die menſchliche Bedingtheit ſeines Künſtlertumes. Darum muß das Werk mit der Frageſtellung beginnen, muß die Antwort ihr unmittelbar folgen.

Lohengrins Grals-Erzählung, etwa zwei Jahre nach Tannhäuſers Rom-Erzählung geſchrieben, zeigt ſelbſt in der erſten, ſpäter erheblich gekürzten Faſſung den gewaltigen Umſchwung der Geſtaltungsart. Gegenüber dem proſodiſch freien Vortrag in dem älteren Werke iſt hier das Ganze als dreiſtrophiges Lied gebaut. Jede der beiden erſten Strophen teilt ſich in drei achttaktige Perioden, dem zwölfzeiligen Text entſprechend, die letzte, textlich vierzeilige, muſikaliſch zehntaktige Strophe gibt den Abgeſang. Der harmoniſche Charakter der Strophen entſpricht ihrer textlichen Bedeutung, A-dur mit den unmittelbaren Nachbartonarten für die Schilderung des Grals-Wunders in der erſten, Fis-dur mit reicher modulatoriſcher Bewegung für die Erzählung von den Aufgaben der Ritterſchaft, Rückkehr nach A-dur im Abgeſang bei der Namensnennung. In dieſer harmoniſchen Welle läuft die Linie der Melodie. Anfangs nur der von Streicherklängen umhüllten Singſtimme zugeteilt, in A-dur-Intervallen auf- und niederſteigend, geht ſie dann leiſe an das Orcheſter über. Die ſtufenweis abſinkende Harmoniefolge wird mit einer zögernd nachfolgenden Oberſtimme umkleidet und erſtrahlt bei der Nennung des Grales im plötzlichen A-dur. In der zweiten Strophe gewinnt die melodiſche Oberlinie feſtere Geſtalt. Der Orcheſterklang erhält zunehmende Dichtigkeit und Volumen, die Violinen ſchweigen, Poſaunen und tiefe Streicher beſtimmen die Farbe. Sie kennzeichnet das zur Welt herniedergeſtiegene Wunder, bis mit dem Gebot des Unerkanntbleibens wieder die höheren Klangregiſter eintreten. Bei der Namensnennung erſt wechſeln die

myſtiſchen in reale Klänge. Frei, unbegleitet tönt das geſungene Wort, wie im Anfang nur die Intervalle von A-dur und Fis-moll abſchreitend, jetzt vom Orcheſter nicht mehr umhüllt, nur mit kraftvollen Akkorden beſtätigt. Der Schleier des Wunders iſt zerriſſen, der Glanz der Höhe fällt in die Tiefe. Das zarte A-dur der erſten Violinklänge hat ſich in die Wirklichkeit des vollen Orcheſterklanges gewandelt, Lohengrins akkordiſches Dur-Thema ertönt ſtrahlend hell.

Ähnlich wie beim „Tannhäuſer" hat Wagner auch am Schluß des „Lohengrin" eingreifende Änderungen vorgenommen. Die urſprüngliche Faſſung der Erzählung hat den doppelten Umfang der jetzigen. Sie führt den Bericht weiter bis zur Schilderung von Lohengrins Berufung und Fahrt. Dem noch in Partitur und Klavierauszügen erhaltenen großen Klageenſemble, das mit Lohengrins Siegesprophezeiung ſchließt, war eine beſondere Anſprache an Elſa eingefügt, Ortruds Rachegeſang erzählte ausführlich die Verzauberung des jungen Gottfried. Die Entzauberung des Schwanes, jetzt durch ſtummes Gebet bewirkt, wurde durch nochmaligen Geſang Lohengrins erfleht, der Schwan ſelbſt ſang den Wellen ein Lebewohl. Alle dieſe Erläuterungen ſind zum Teil vor der Kompoſition, zum Teil vor der erſten Aufführung in Weimar geſtrichen worden, zum Teil werden ſie durchweg ausgelaſſen. Nicht nur ökonomiſche Gründe bedingen dieſe Kürzungen. Die Fülle des Nachfolgenden würde den Eindruck der Grals-Erzählung ſelbſt abſchwächen. Die äußere Abrundung konnte nur auf langſames Ausſchwingen der hier geſtauten Erregung zielen, ſie kommt in den Worten des Chores zum Ausdruck:

„Hör' ich ſo feine höchſte Art bewähren,
entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren."

Dieſem auf nachhallenden Grals-Klängen austönenden Chor folgt das Erſcheinen des Schwanes, Lohengrins kurzer, wehmütiger Gruß an ihn, das zarte Abſchiedslied an Elſa, Ortruds Triumphgeſang, auf das Fis-moll ihres Racheſchwures deutend, Lohengrins ſtilles Gebet zu den Grals-Klängen in Fis-dur, Gottfrieds Erſcheinen mit Lohengrins Ritterthema. Leiſer werdend verliert dieſes ſich in der Ferne, bis es bei Elſas Blick nach dem leeren Ufer in Moll ertönt und von dem grell einſchneidenden „Weh"-Ruf des Chores abgeſchloſſen wird.

Nach allgemeiner Skizzierung des Ganzen während des Sommers 1846 beſchäftigte die Kompoſition dieſes Aktes Wagner vom 9. September 1846 bis zum 5. März 1847. Mit ihr hatte er die Baſis für die beiden in der

Handlungsfolge vorangehenden Akte gewonnen: die ſinnliche Verlebendigung der Lohengrin-Erſcheinung und damit die Möglichkeit, ſie über die phantaſiemäßige Wunſchvorſtellung hinaus plaſtiſch zu erfaſſen. Durch Elſas Zweifel, der im umgewandelten Sinne ſein eigener Zweifel war, hatte er Lohengrin für ſich ſelbſt aus der Höhe in die Welt der Wirklichkeit herabgezwungen. Er hatte in der Brautgemach-Szene über die ſchwärmeriſche Lyrik hinweg die formgebende Steigerungskraft der Motivſprache gefunden. In der muſikaliſchen Behandlung der Herkunfts-Erzählung war das neue Prinzip des harmoniſchen Ausdruckes zur Geltung gekommen: die melodiſche Bewegung innerhalb der akkordiſchen Sphäre, die orcheſtrale Klangſchichtung, die Einordnung auch der Geſangsſtimme in die Grundfügung der Harmonik, die Verbindung von Sprache und Geſang im deklamatoriſch freien, harmoniſch periodiſierten Arioſo des Liedes. Das Gelingen beider Szenen hatte die produktive Ergiebigkeit des tragiſch Rührenden als Ausdrucksantrieb erwieſen und beſtätigt. Elſas Frage und Lohengrins Antwort waren ſo zur Realiſierung des ſchöpferiſchen Willens geworden. Damit war der Boden für alles Folgende gewonnen. Hatte die Kompoſition dieſes dritten Aktes ein volles Halbjahr beanſprucht, während deſſen Wagner – ein äußeres Zeichen für die Schwierigkeit des Durchringens – mehrfach zu anderen Arbeiten abſchweifte, ſo ſchritt nun die Fertigſtellung der beiden vorderen Akte überraſchend ſchnell voran. In vier Wochen, vom 12. Mai bis 8. Juni 1847, war der erſte, in knapp ſechs Wochen, vom 18. Juni bis 2. Auguſt, der umfangreiche zweite Akt vollendet, das Vorſpiel bereits am 28. Auguſt. Die geſamte Partitur wurde im folgenden Winter ausgearbeitet, ſo daß ſie im März 1848 abgeſchloſſen vorlag. Der produktive Ausbruch löſt ſich mit dem Abſchluß des dritten Aktes und läßt die während der ſechsmonatlichen Kompoſition dieſes Teiles langſam angezogenen und innerlich geſtauten Kräfte nun mit vehementer Gewalt frei ſtrömen.

Namentlich der erſte Akt ſteht unter dem Impuls einer ſolchen hinreißenden Bewegung. Prologhafte Eröffnung durch den Heerrufer, Anſprache des Königs, Telramunds Klage, Elſas Erſcheinen, ihre Traumerzählung, Lohengrins Ankunft und Werbung, das Gebet, der Zweikampf, der Siegesjubel – alles rollt in ununterbrochener Friſche und Fülle wechſelnder Geſichte. Als Einheitsbild iſt dieſer Akt der bisher ſtärkſte Wurf Wagnerſcher Geſtaltungskraft, im Aufbau vergleichbar nur dem

erſten Akt der „Walküre". Dieſe Einheitlichkeit beruht äußerlich auf dem ſpontanen Ablauf des Handlungsbildes, ihre Begründung erhält ſie durch die motiviſche Zuſammenfaſſung. Das geſamte Geſchehen von Elſas Auftritt an wird auf die Ausbreitung des Lohengrin-Themas baſiert: Lohengrins Wundertat iſt der Inhalt des Aktes. Dementſprechend werden die Hauptmomente auf verſchiedenartige Erſcheinungen dieſes Themas gegründet: Elſas Erzählung bringt es ahnend in As-dur, der Ankunftschor als jubelnd begrüßte Gewißheit in A-dur, das Finale in B-dur. Die äußere Steigerung wird durch die von Mal zu Mal um je einen Halbton ſich hebende Harmonie charakteriſiert, wobei A-dur als der eigentliche Grals-Klang den zentralen Augenblick der Sichtbarwerdung andeutet. Um dieſe drei ſzeniſch muſikaliſchen Angelpunkte, von denen Elſas Erzählung und der Ankunftschor unmittelbar ineinander übergehen, gruppieren ſich die dem äußeren Aufbau dienenden Szenen: die Einleitung bis zu Elſas Erſcheinen, Lohengrins Gruß an den König, das Frageverbot, Gebet und Zweikampf. Die Einleitung führt mit kühnem Zugriff ſofort in die Handlung. Die Ankündigung des Heerrufers, das ſchlichte Motiv des Königsrufes in eigens konſtruierten, von Wagner vorgezeichneten Naturinſtrumenten, die Anſprache des Königs, Zurufe der Brabanter und Sachſen, Telramunds Klage: Schritt für Schritt leitet in direkter Folge vom Außengebiet der Handlung an das Weſenhafte. Muſikaliſch iſt dieſe Szene im Verhältnis zum einleitenden Vorſpiel zu ſehen, als Entſpannung der lyriſchen Gefühlsintenſität durch gegenſätzliche Wirkung des ſtofflich Anſchauungsmäßigen, Erzählenden. Dementſprechend ſind die muſikaliſchen Betonungen nur andeutungshaft gegeben. Die Reden ſowohl des Königs als Telramunds bleiben im Charakter des dramatiſchen Rezitatives. Rein akkordiſch unterlegt, bei den Endſteigerungen motiviſch ausgeſtaltet, drängt es mit charakteriſtiſcher Knappheit vorwärts. Erſt der in „feierlichem Grauen" verklingende, von Es-moll nach C-moll führende Chorſpruch nach der Klage:

„Ha, ſchwerer Schuld zeiht Telramund!
Mit Grau'n werd' ich der Klage kund."

gibt die Umleitung zur Innenwelt des folgenden Geſchehens. Es beginnt mit der Ankündigung des Gerichtes und Elſas Herbeirufung. Aus der ſtofflichen Expoſition erwächſt die gefühlsmäßige.

Mit Elſas Auftritt geht die Führung von der Bühne an das Orcheſter über. Es iſt die erſte jener großen Szenen beredten Schweigens, wie

Wagner ſie ſpäter vom erſten Akt der „Walküre" bis hinauf zum „Parſifal" einſetzt, um eine in Worten nicht ausſprechbare ſeeliſche Wandlung anzudeuten. Sie wird hier durch die Erſcheinung der Elſa bewirkt und ſpiegelt ſich in den Flüſterworten des Chores. Das Orcheſter erhält plötzlich eine neue, fremdartige Farbe. An Stelle des vollen, robuſten Klanges der vorangehenden Szene treten einſtimmig geführte zarte Holzbläſer, in verſchleiertem As-moll kadenzierend, weiterhin in dauerndem enharmoniſchen Wechſel modulierend. Die chromatiſch gebrochene Harmoniefolge mit der darüber geſponnenen Melodie der Flöten und Klarinetten gibt das ſeltſam ſchimmernde Bild der Traumverlorenen, zu der die Fragen des Königs nur wie Laute aus einer fremden Welt dringen. Es iſt die gleiche Situation wie die der Senta inmitten des Spinnerinnenchores. Wie Senta die Ballade nur für ſich ſingt, um ſie zu ſingen, ſo erzählt Elſa ihren Traum nicht als Rechtfertigung, ſondern als Verheißung, die ihr zuteil wurde.

Gleich Lohengrins Grals-Erzählung iſt Elſas Traum-Erzählung als dreiſtrophiges Lied entworfen. Die erſte und zweite Strophe ſind durch einen kurzen Chorſpruch getrennt, zwiſchen der zweiten und dritten ſteht des Königs Entſcheidung für das Gottesgericht, ſo daß Elſas dritter Geſang die Wahl des Kämpfers bekundet. As-dur gibt die Grundharmonie, die Steigerung des Geſanges liegt in der Thematik. In einfach ſingender Liedmelodik, vom Orcheſter zart unterlegt, erzählt die erſte Strophe von dem in die Ferne hallenden Klageruf und dem geheimnisvollen Schlummer. Da ſchimmert das Lohengrin-Thema auf: der rhythmiſch individualiſierte Dur-Dreiklang, wie er am Schluſſe der Grals-Erzählung ſtand. Das Orcheſter kündet die Erſcheinung in abgedämpften Klängen, die Singſtimme deutet nur die Spitzen der Harmonien an, um dann in die enharmoniſch wechſelnde Akkordfolge des Elſa-Auftrittes überzuleiten, die jetzt ihre Deutung erhält:

„Des Ritter will ich wahren,
er ſoll mein Streiter ſein!"

Ein ſchwärmeriſcher Aufſchwung ergreift die Gemüter, läßt die nahende Kraft des Wunderbaren ahnen. Elſas Sphäre hat ſich über die Handelnden gebreitet und ſie umſponnen. Die plaſtiſch knappe Kampfaufforderung des Heerrufers ſteigert durch ihre nüchterne Sachlichkeit die Spannung zu lautloſer Erregung. Zweimal tönt der Ruf, beim zweitenmal um einen Halbton erhöht, wie bei ähnlichen Wiederholungen ſpäter im Frage-

verbot, im Brautgemach. Keine Stimme antwortet, nur das Echo der Trompete und des Hornes trägt den verhallenden Schlußton des Rufes weiter und verklingt in Schlägen der Pauke. Kein Wunder geſchieht, die Spannung verwandelt ſich in lähmendes Schweigen. Da nimmt der Glaube den letzten Aufſchwung. Ein As-moll-Motiv leitet in den Intervallgängen des Zweifelsthemas zu Elſas Auftrittsmelodie zurück. Sie wird zum beſchwörenden Gebet:

„Du trugeſt zu ihm meine Klage,
zu mir trat er auf dein Gebot:
o Herr, nun meinem Ritter ſage,
daß er mir helf' in meiner Not!"

Der Frauenchor fällt ein, die Moll-Klage wandelt ſich in aufſtrebendes As-dur. Die Melodie von Elſas Zuverſicht wächſt neu hervor, in ſteigernder Wandlung tauſchen ſich die Harmonien, auf ihnen ſchreitet die Singſtimme empor:

„Laß mich ihn ſehn, wie ich ihn ſah,
wie ich ihn ſah, ſei er mir nah!"

A-dur bricht durch. Leiſe Trompetenklänge, vom Tremolo der Violinen überſchimmert, intonieren das Thema der ritterlichen Traumerſcheinung, jetzt im noch fernen, aber unaufhaltſam näherkommenden Wirklichkeitsglanz der Grals-Tonart. Eine ſturmhaft ſchwellende dynamiſche Welle rauſcht heran, breitet ſich hemmungslos aus. Immer weiter tönt und wächſt das ritterliche Thema. Es zieht den Chor und alle Handelnden in ſeinen Bann, aus ſtockenden kurzen Zurufen, ſynkopiſch chromatiſchen Linien der Stimmen drängt es empor. Ritter, Schwan, Nachen: das Wunder iſt gekommen. Die klaren Dur-Harmonien und heldiſchen Rhythmen wachſen zu hellſtem Glanze, bis die Traum-Erſcheinung in der Kraft des vollen Orcheſter- und Chorklanges als elementare Lichterſcheinung aufſtrahlt.

Dieſes Ankunftsenſemble, anfangs nur dem Orcheſter und dem Doppelchor der Männer, dann Männern und Frauen in wechſelnden Zurufen zugeteilt, zuletzt alle vereinend, iſt in ſeiner Verbindung handlungsmäßiger, klangdynamiſcher und harmoniſch thematiſcher Wirkungen eine Gipfelerſcheinung der muſikaliſchen Bühnenkunſt. Es iſt einer der Augenblicke, in denen die Bühne aufhört, Bühne, Kunſt aufhört, Kunſt zu ſein. Es bleibt nur der Naturausdruck eines übermächtigen Gefühles, das alle Grenzen des verſtandesmäßig Faßbaren ſprengt. Der Rauſchzwang

muſikaliſch ſzeniſcher Suggeſtion bewirkt die Ausſchaltung jeglicher Reflektionskraft. Es gelingt ein Eindruck, der unter beſonderen Vorausſetzungen vielleicht in anderer Art wieder erreicht, niemals übertroffen werden konnte. In dieſem Enſemble liegt der Kern des erſten Aktes: das Offenbarwerden des Wunders. Alles Vorangehende zielte nur auf Bereitſchaftmachung, alles Folgende iſt nur Befeſtigung. Die Entſcheidung fällt in dem Augenblick, wo König und Volk Lohengrin als Gottgeſandten begrüßen.

Der Befeſtigung dient das folgende A-dur-Enſemble. Lohengrins Lied an den Schwan verklingt in den aus Grals-Klängen aufſteigenden Chor:

„Wie faßt uns ſelig ſüßes Grauen!
Welch holde Macht hält uns gebannt!"

Der Gruß an den König, die Ankündigung der Kampfbereitſchaft führt zur Anſprache an Elſa mit dem erſten Frageverbot in As-moll, Elſas Klagetonart. Das zweite Verbot ſteigert ſich in die Tonart des tragiſchen Kontraſtes: A-moll. Mit Elſas Antwort und Lohengrins Liebesgeſtändnis nach A-dur zurücklenkend, ſchließt die Szene mit dem nämlichen, jetzt aus der Tiefenlage zur Höhe geſteigerten Chorſatz, der ſie einleitete:

„Welch holde Wunder muß ich ſeh'n?
Ich fühl' das Herze mir vergeh'n."

Damit iſt die erſte Hälfte des Aktes beendet. Muſik und Handlung ſetzen zum zweitenmal ein wie im Anfang des Aktes. Die nämlichen ſynkopiert aufſteigenden Akkorde bezeichnen die bevorſtehende Wendung zur Entſcheidung. Sie erfolgt in gedrängter Zuſammenfaſſung der äußeren Momente. Das Es-dur-Gebet, in der rhythmiſchen und melodiſchen Struktur an den Pilgerchor mahnend, bringt eine kurze, opernhafte Handlungspauſe mit breit angelegter Enſembleſteigerung. Dann ſetzt der Zweikampf ein, dargeſtellt in kanoniſcher Führung des aus dem Königsruf gebildeten Gottesgerichts-Motives, mündend in das A-dur-Thema Lohengrins. Geführt von Elſas Jubelgeſang wandelt es ſich nun zum feſtlichen B-dur-Marſch. Er führt zum triumphalen Beſchluß:

„Dich nur beſingen wir,
dir ſchallen unſre Lieder!
Nie kehrt ein Held gleich dir
in dieſe Lande wieder!"

Elſas aus unerſchütterlicher Zuverſicht aufklingender Ruf zaubert Lohengrin herbei, ihr Unglaube muß ihn vertreiben, er vernichtet ſeine Wirklichkeit. Es bleibt die letzte Wirkung der tragiſchen Rührung: die Unterwühlung des Glaubens, der ſich aus reiner Überzeugung in grüblerиſches Denken verliert. Elſa verfällt ihr da, wo ſie über das Somnambule der Senta emporwächſt zum wahrhaft liebenden Weibe, das Senta noch nicht ſein konnte. Dieſes Emporwachſen zum Weibe geſchieht im zweiten Akt. Er iſt wieder zweiteilig gebaut: aus Nacht und Tag. Die Nacht weckt den Zweifel, der Tag bringt ihn ans Licht. Ortrud und Telramund, dieſer als Werkzeug, Ortrud als Anſtifterin, ſind die handelnden Kräfte, der treibende Impuls iſt Unglaube. Er erhält durch die Einbeziehung heidniſchen Fanatismus einen Zug wilder Größe. Dieſer Unglaube bedarf keiner Begründung. Er iſt das menſchlich Gegebene, er kann nur in außergewöhnlichen Augenblicken überwunden werden und bricht nun, nach dem Höhenſchwunge des erſten Aktes, mit geſteigerter Gewalt hervor.

Das Orcheſter-Vorſpiel veranſchaulicht den Gefühlsumſchwung. Das Zweifelsmotiv eröffnet, das Fragemotiv klingt zurück. Aus der Burg tönen Trompetenfanfaren, in Elſas Glaubensklänge verhallend. Die Struktur dieſes Vorſpieles erinnert in der Gedanklichkeit ſeiner Motivſprache wie in der Farbe an das Cis-moll-Vorſpiel zum vierten „Rienzi"-Akt, auch das Verhängnismotiv dieſer Oper klingt an das Zweifelsthema des „Lohengrin" an. Zugleich zeigt die kombinatoriſche Führung der Motive, die Hervorhebung ihrer Bedeutungshaftigkeit eine ſich vorbereitende Veränderung der Geſtaltungsart. Wie das Handlungsproblem dieſes Aktes vom rein Pſychiſchen in das Pſychologiſche übergreift, ſo verläßt von hier ab auch die Muſik die Ausdrucksregion des rein Gefühlhaften. Die Wandlung iſt durch den Verlauf des „Lohengrin"-Geſchehens bedingt, ſie beſchränkt ſich vorerſt auf bewußt betonte Hervorhebung der Charakterbedeutung des Motives. Es wird nicht nur in ſeiner harmoniſchen, ſondern auch in der rhythmiſch melodiſchen Geſtalt wechſelnden Veränderungen unterworfen, im gleichſam ſinfoniſchen Sinne verwendet. Bleibt die Umbildung hier noch im Rahmen des harmoniſchen Grundempfindens, ſo wird dieſes doch durch das thematiſche Eigenleben merklich aufgelockert. Damit iſt die Richtung angedeutet, in der Wagners Darſtellungsart handlungsmäßig zur Veräſtelung des Pſychologiſchen, muſikaliſch zum Ausbau individualiſtiſcher Motivik außerhalb der harmoniſchen Bindung weiterſtreben mußte.

Die Nachtſzene umfaßt im erſten Teil das Geſpräch der Ortrud mit Telramund, im zweiten Teil das mit Elſa. Ortrud bleibt die beherrſchende Geſtalt auch innerhalb der Tages-Szene, wie der wachſende Unglaube das beſtimmende Moment der Handlung, der verminderte Septimen-Akkord die bewegende muſikaliſche Kraft, Fis-moll als verdunkelte Parallele von A-dur die Tonart der Finſternis gegen das Licht bleibt. Telramunds einleitendes Rezitativ, ſein leidenſchaftliches Arioſo: „Durch dich mußt' ich verlieren mein Ehr', all meinen Ruhm" ſind aus dieſen Elementen der Linie und der Klangfarbe aufgebaut. Das Zweifelsthema beherrſcht die geſangliche Deklamation, zugleich in rhythmiſch verkürzten Formen die orcheſtrale Begleitung. Es ſchlingt ſich weiter durch die rezitativiſchen Wechſelreden und erhält ſeine ſtärkſte Ausprägung in Ortruds zur geſchloſſenen Form zurückkehrendem Fis-moll-Geſang:

„Weißt du, wer dieſer Held, den hier
ein Schwan gezogen an das Land?"

Frageverbot und Zweifelsthema in ſeiner doppelten Geſtalt tragen in wachſender Ausbreitung dieſes auf das Racheduett Lyſiart-Eglantine zurückweiſende Stück. Wie das Vorbild in den Zwiegeſang: „Dunkle Nacht, du hörſt den Schwur" gipfelt, ſo leitet die Steigerung hier zum akkordiſch aufſteigenden Fis-moll-Uniſono der Stimmen:

„Der Rache Werk ſei nun beſchworen
aus meines Buſens wilder Nacht.
Die ihr in ſüßem Schlaf verloren,
wißt, daß für euch das Unheil wacht!"

Zur letzten Höhe gelangt dieſe Linie nach der zurückhaltenden Unterbrechung durch Elſas Nachtlied und Ortruds arioſen Bittgeſang in Ortruds Racheſchwur. Fis-dur, Fis-moll, der verminderte Septimen-Akkord verknüpfen ſich im Anruf der Götter:

„Segnet mir Trug und Heuchelei,
daß glücklich meine Rache ſei!"

Breite Harmonien, durch fanatiſch wogende Rhythmen gegliedert, beſtimmen den Ausdruck, das thematiſch Motiviſche des vorangehenden Duettes tritt zurück. Es iſt der elementare Ausbruch der feindlichen Kraft, nur auf harmoniſche Akzente geſtellt, die Gegenwelt in äußerſter Schärfe aufdeckend. Mit dieſer triumphalen Wendung der Nacht-Tonart Fis-moll nach Fis-dur iſt der Verlauf des Aktes entſchieden, wie der des erſten Aktes durch Lohengrins A-dur. Was Handlung und Muſik weiterhin

bringen, ist weniger Handlung zwischen Ortrud und Elsa, als das Wachsen des Zweifels. Er durchdringt Ortruds, das Frageverbot versteckt aufnehmende Fis-moll-Einflüsterung:

„Könntest du erfassen,
wie dessen Art so wundersam,
der nie dich möge so verlassen,
wie er durch Zauber zu dir kam!"

Ihr entgegnet die schwärmerisch abwehrende, mit lyrischem Aufschwung schließende G-dur-Melodie:

„Laß mich dich lehren,
wie süß die Wonne reinster Treu'!
Laß zu dem Glauben dich bekehren:
Es gibt ein Glück, das ohne Reu'."

Die Erhebung von Fis nach G drängt die Nachterscheinungen auf kurze Zeit zurück, mit Telramunds Fis-moll-Epilog treten sie wieder hervor, um von hier aus in die erwachende Tageswelt überzugreifen. Die Überleitung vermittelt ein aus dem Morgenliede der Wächter aufgebautes Instrumentalzwischenspiel, die anschließende Szene des Heerrufers und der Mannen gibt eine in lebhafter Männerchorfreude mit äußerer Bewegtheit gefüllte Handlungspause. Erst Elsas Wiedererscheinen zum Münstergang setzt die innere Linie fort. Der Brautzug ist mit gehaltener Breite ausgesponnen, in sequenzartiger Hebung der Harmonien empordrängend. Er gibt den Rahmen, innerhalb dessen in schnell wechselnden Steigerungen die Angriffe gegen Elsas Glauben erfolgen, immer wieder durch Fortsetzung des Marsches abgeschlossen, immer wieder ihn durchbrechend, bis in den äußerlich obsiegenden Marsch das Frageverbot der Orchesterbläser den Abschluß schmettert. Die Unterbrechungen selbst: Ortruds zweimaliger Widerstand, Telramunds Anklage sind ebenso wie Elsas Erwiderungen in einfach liedmäßiger Affektmelodik gehalten. Nur bei Lohengrins Wendung zu Ortrud: „Du fürchterliches Weib! Steh ab von ihr" tritt das Thema des Unglaubens als eigentlich treibende Kraft, gleichsam Feind dem Feinde gegenüber. Zur sieghaften Bedeutung aber gelangt es, als Lohengrin sich Elsa, der allein Frageberechtigten, zuwendet. Es ist der Augenblick der tragischen Entscheidung. Das Zweifelsmotiv klingt auf, jetzt aus Elsas Gemüt widerhallend. Vom Frageverbot gefolgt wächst es zum großen Ensemble:

„Wüßt' ich sein Los, ich wollt' es treu bewahren:
im Zweifel doch erbebt des Herzens Grund!"

In weiten Linien zieht das Doppelmotiv ſeine Kreiſe um die Handelnden. Aus Ortrud iſt es emporgekeimt, nun erfaßt es Elſa, ſchlingt ſich aus dem Orcheſter durch die Singſtimmen, bald zu breiten Harmonien aufſchwellend, bald in leiſes, unentſchiedenes Dämmern verſinkend. Ungelöſt verhallt es in die Endſteigerung des Frageverbotes. Der Unglaube iſt tief in Elſa gedrungen. Doppeldeutig lautet ihre Antwort an Lohengrin:

„Hoch über alles Zweifels Macht
... ſoll meine Liebe ſteh'n!"

Sie iſt nicht mehr rückhaltloſes Vertrauen wie im erſten Akt, ſondern Bekenntnis der zum Weibe Gewordenen. Als Weib ſchreitet ſie über die Schwelle des Münſters, die Frage im Herzen, die aus den F-moll-Klängen der Poſaunen ihr nachdröhnt.

Damit iſt das Spiel muſikaliſch beſchloſſen, wie Wagner es ſzeniſch erſchaut hatte. In ihm ſelbſt iſt während des Schaffens ein Wandel eingetreten, eine Fortleitung aus den Klangregionen der Grals-Viſion, die Wendung zu einer anderen Art ſzeniſch muſikaliſcher Problemſtellung. In ihrer bisherigen Form hatte ſie ſich für ihn während der beiden erſtkomponierten Akte erſchöpft, ihn während der abſchließenden Arbeit am zweiten Akt auf neue Gebiete geführt und faſt den hier gezogenen Rahmen geſprengt. Wäre die Kompoſition gemäß der äußeren Aktfolge geſchehen, ſo hätte ſie vielleicht zu anderer Geſtaltung des Schlußaktes geführt. Die Einordnung des zweiten zwiſchen den erſten und dritten, die innere Verkettung der beiden Außenakte machte den Unterſchied der künſtleriſchen Behandlung minder fühlbar. Zudem blieb auch hier das Grundelement der harmoniſchen Ausdrucksgeſtaltung ſo unlösbar mit dem Charakter des Stoffes verbunden, daß ſelbſt der im einzelnen anders gerichtete zweite Akt nicht die Einheit des Ganzen durchbrechen konnte. Dieſe Einheit ſtellt ſich nach der Vollendung nochmals in einer reinen Klangviſion dar. Hohe A-dur-Klänge ſchimmern auf. Aus ihrem Herabſenken formt ſich zögernd, langſam den Harmonien nach unten folgend, die Melodie. Die Klänge gewinnen zunehmende Feſtigkeit. In chromatiſcher Führung leiſe weiterrückend nähern ſie ſich der Tiefe, die ihnen Dichtigkeit und Kraft gibt, bis ſie in elementarer Fülle aufleuchten. In der Tiefe nachhallend ſteigt die Klangerſcheinung wieder zur Höhe empor. Das Wunder verſchwebt in unerkennbarer Ferne. Es iſt das Wunder, wie Wagner es einſt ahnend in den „Feen" erſchaut hatte: das Wunder der ſich enthüllenden und wieder verklärenden Harmonie.

Es iſt das Wunder der Höhenſchichtung der Klänge, das Geheimnis ihres Zuſammentönens im Chor des Akkordes. Es iſt das Wunder der gefühlsmäßigen Einſetzung ihrer Modulationswirkungen, des Entſtehens der Melodik als gleitender Verbindung der harmoniſchen Nervtöne. Im Spiel von Licht und Dunkel, von Glaube und Zweifel hat es ſich ſzeniſch dargeſtellt. Ebenſo wie ſein ſzeniſches Gleichnis iſt es dem Schaffensbedürfnis einer Gemütserregung entſprungen, die Rührung war und Rührung wollte.

Mit der Bekundung des Willens zur Rührung tritt Wagner faſt noch entſchiedener heraus aus dem Vorſtellungsgebiet der Oper, als durch die Art der ſzeniſchen und muſikaliſchen Behandlung. Sie umging im „Lohengrin" zwar die hergebrachte große Formarchitektur der Arie, des Solo-Enſembles und Chorſtückes. Sie verfuhr aber keineswegs willkürlich, ſondern erfaßte in der kleingliedrigen Liedperiode das Mittel zur Aufſchichtung des formalen Baues. Das Lied als ſchärfſte muſikaliſche Ausprägung des Sprachakzentes bleibt von hier bis hinauf zum „Triſtan" die grundlegende Formeinheit der Wagnerſchen Muſikgeſtaltung. War Wagner ſich deſſen bewußt? Sein Streben ging nicht dahin, das Lied als Element des Formbaues zu gewinnen, ſondern die nur muſikaliſche Form überhaupt zu verdrängen, den „Dialog ſelbſt zum Hauptſtoff auch der muſikaliſchen Ausführung zu erheben". Aus dieſem Streben mußte ſich die Frage ergeben, ob es nicht richtiger ſei, auf Muſik, die der naturaliſtiſchen Dialogbehandlung nur Schwierigkeiten bereitete, völlig zu verzichten. Dieſe Frage hat ſich Wagner in Wirklichkeit unter der Nachwirkung des „Lohengrin" geſtellt und zuſtimmend beantwortet. Angeregt durch die politiſchen Zeitſtrömungen und die Erörterungen über das Volkskönigtum entſteht ein Entwurf „Friedrich der Rotbart". Das Stück ſoll dem Bedürfnis nach naturaliſtiſcher Dialogbehandlung auf einfachſte Weiſe Genüge tun: es wird als geſprochenes Schauſpiel geplant. Vor der Durcharbeitung indeſſen erkennt Wagner den Irrtum. Der Naturalismus der dialogiſchen Behandlung kann für ihn nicht Selbſtzweck ſein. Er iſt nur Mittel zur unmittelbaren Ausſprache des Fühlens, wie es ſich im „Lohengrin" als reine Rührung kundgegeben hatte. Dieſe Gefühlsausſprache aber kann einzig durch den muſikaliſch und ſzeniſch gedeuteten Klang bewirkt werden, nie durch das Wort allein,

das ſtets an Begriffe gebunden bleibt. Die Aufgabe enthüllt ſich immer deutlicher als Erfaſſung der Gefühlswirkung außerhalb aller begrifflichen und muſikaliſch formalen Einengungen. In der Erſchließung neuer Gefühlsprobleme ſieht Wagner in wachſendem Maße den ſchöpferiſchen Grundtrieb ſeiner Natur, der Künſtlernatur überhaupt.

Wagner nennt dieſes Gefühlsmäßige, das ihm gerade an dem Verſuch des „Rotbart"-Schauſpieles bewußt wird, das „Rein-Menſchliche". In der Bedingtheit ihres Sinnes iſt die Bezeichnung zutreffend. „Rein" menſchlich iſt das Gefühl, indem es die Sinne auf die Erfaſſung des Nur-Menſchlichen lenkt. Dieſes Menſchliche, das die vorklaſſiſche und klaſſiſche Kunſt zu überwinden, in eine heitere Spiegelerſcheinung des Nicht-Menſchlichen aufzulöſen trachtete, wird nun bewußt hervorgehoben. Die rein menſchliche Erfaſſung führt zunächſt zur Befreiung des „Rotbart"-Stoffes von hiſtoriſchen und individuellen Gegebenheiten, es führt zur Aufdeckung ſeiner Gefühlsquellen. Für ihre Erſpürung wird aus ähnlichem Bedürfnis wie bei der ſagenhaften Einkleidung des „Lohengrin"-Stoffes die Zurückleitung in immer fernere Zeiten erforderlich. Die Veränderung der zeitlichen Perſpektive zu Gewinnung freierer Gefühlsbetätigung lenkt von der Geſchichte auf die Sage, von der Sage auf den Mythos. Das Urmenſchentum, wie Wagner es ſieht, iſt ungehemmtes Gefühlsleben. Alle konventionellen Bindungen ſind aufgehoben, das „Rein-Menſchliche" waltet frei. So formt ſich aus dem Schauſpielſtoff des „Rotbart" durch immer tiefer greifende Herausſchälung des Gefühlskernes eine neue große Heldenoper „Siegfrieds Tod". Das Tragiſche der Grundeinſtellung iſt diesmal ſchon im Titel gegeben, es iſt dem „Lohengrin" gegenüber äußerlich noch geſteigert. Das Wunder der Heldenerſcheinung wird nicht nur durch den Unglauben vertrieben, es wird durch den Haß vernichtet. Die Oper in der Art des „Lohengrin" dünkt Wagner angemeſſen, dieſen Stoff auszudeuten. Die Betonung der heldiſchen Kraft an Stelle der im „Lohengrin" vorwaltenden göttlichen Unnahbarkeit gibt neue Anregungen, die Vernichtung an Stelle der Vertreibung gibt gegenüber der lyriſchen Rührung des „Lohengrin" ſtärkere heroiſche Akzente, ſchärfere Kontraſte. Im intimen Freundeskreiſe, dem auch der junge Hans v. Bülow und ſein Altersgenoſſe Karl Ritter zugehören, wird im Dezember 1848 der Text vorgeleſen. Die bisher nur mit „Tannhäuſer" Bekannten verweiſt Wagner auf deſſen Erzählung im dritten Akt, ſowie auf „Lohengrin" und die hier angeſtrebte muſikaliſche Behandlung des Wortes. Andere Beurteiler,

denen die Frage der muſikaliſchen Geſtaltung minder naheſteht, leiten die Wahl des Stoffes aus ſzeniſchen Ideen ab. So meint Guſtav Freytag nach einer Erzählung des Handlungsinhaltes durch Wagner, das „Schweben in der Luft und der Geſang aus der Höhe, die Freude an unerhörten Dekorationswirkungen" ſei für Wagner das „Lockende geweſen, was ihm die Stoffe aus dieſer Götterwelt zuerſt vertraut machte". Des verſteckten Vorwurfes rein dekorativ empfundener Theatralik entkleidet, enthält dieſe Äußerung den zweifellos richtigen Hinweis auf die Wichtigkeit ſzeniſcher Impulſe für Wagner, für deren glaubhafte Veranſchaulichung er außergewöhnlicher Gefühlserregungen bedarf.

Ehe es indeſſen zur Kompoſition des „Siegfried" kommt, drängt wieder ein neuer Plan hervor. Die Tragik der Vernichtung, im „Siegfried" als Sieg des Dunkels über das Licht gefaßt, formt ſich zu noch ſtärker betontem Ausdruck. Untergang nicht mehr als ungewollte Folge des Konfliktes mit der Welt, ſondern Tod aus eigenem Entſchluß „als Empörung gegen die liebloſe Allgemeinheit" taucht als neue Formung der Idee des Tragiſchen auf. Die Figur, an der dieſes Geſchehen ſich vollziehen ſoll, wird wieder dem Mythos entnommen, diesmal nicht dem germaniſchen, ſondern dem jüdiſchen. Es entſteht der Plan zu einem „Jeſus von Nazareth". Ähnlich wie Lohengrin tritt er als überirdiſche Lichterſcheinung in die Welt, ähnlich wie Siegfried ſoll er von ihr getötet werden. Er aber, über beide hinausgehend, will dieſen Tod aus ſich ſelbſt, weil er die Welt als ſeiner nicht wert erkennt. So erſcheint ihm der Tod als äußerſte Kundgebung gegen das Weſen dieſer Welt. Der umfangreich ausgeführte Entwurf, mit vielen Bibelzitaten verſehen, gehört dem Dezember 1848 an. Liebe als Grundforderung des Gefühles, des „Rein-Menſchlichen", Geſetz als zur fühlloſen Form erſtarrte Forderung konventionellen Denkens ſtehen in abſtrakter Faſſung der Kontraſte einander gegenüber. Das Opfer der Liebe iſt „nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menſchlichen Triebes, der das Individuum zur Empörung gegen eine liebloſe Allgemeinheit drängt, die der durchaus einzelne allerdings nur durch Selbſtvernichtung beſchließen kann, die jedoch nur die Verneinung der liebloſen Allgemeinheit bedeutet."

So unmittelbar die tragiſche Grundeinſtellung aus dem Weſen der Kunſt Wagners bedingt iſt, ſo tief hängt die vom „Lohengrin" über „Siegfrieds Tod" zu „Jeſus von Nazareth" führende Zuſpitzung der Problemſtellung mit realem Erleben zuſammen. Wagners Künſtlernatur, des

Gefühlslebens als treibender Kraft bedürftig, mußte dahin drängen, ſich menſchlich ſtändig neue Gefühlskonflikte zu ſchaffen, um aus ihnen neue Geſtaltungsideen zu gewinnen. In den eigenen dienſtlichen und wirtſchaftlichen Lebensbedingungen wie in den ſozialen und politiſchen Verhältniſſen der Zeit waren Vorausſetzungen zur Genüge gegeben, dieſe Konflikte im Spiegel eines Weltgeſchehens zu ſehen. Der Begriff der Welt ſtellte ſich für Wagner dar im Theater. Im gleichen Maße, wie Wagner als Schaffender die Spielidee des alten Theaters ablehnte, wie er die Ausdrucksgeſtaltung des Rein-Menſchlichen zur Grundforderung, ihre Erfüllung zum Urteilsmaß erhob, mußte auch ſein Anſpruch an das Theater als künſtleriſch ſozialer Erſcheinung ſich wandeln. Im gleichen Sinne, wie ihm das Weſen der Oper erneuerungsbedürftig, eigentlich überhaupt erſt neu zu ſchaffen erſchien, mußte auch das Operntheater ſelbſt von jener, wie er meinte, unwürdigen Bedeutung des unterhaltenden Spieles zum Erlebnisträger umgeformt werden. Er hatte ſeiner ſchaffenden Tätigkeit die Forderung der Ausdruckswahrheit unterlegt, er hatte aus ihr als Ausübender die Geſetze ſeines Vortrages abgeleitet. Die gleiche kritiſche Forderung mußte er folgerichtig dem Inſtitut als öffentlicher Einrichtung entgegenhalten und es auf ſeine Brauchbarkeit in dieſem Sinne prüfen. So wird das Wort „Reform" zum Grundwort der Terminologie Wagners. Was ihm aber als Ausübendem dank ſeiner unmittelbaren Überzeugungskraft wenigſtens in Einzelfällen gelingen kann, was er als Schaffender, obgleich hier ſchon ſtärker angefochten, zu vollbringen vermag, das muß in dem Augenblick zu heftigen Zuſammenſtößen führen, wo es nach organiſatoriſcher Auswirkung ſtrebt. Hier ſtehen ſich nicht nur Gewohnheiten oder äſthetiſche Meinungen gegenüber. Hier zeigt ſich die Kluft der Kunſt- und Weltanſchauungen im Kampfe um die reale Macht. Dieſe reale Macht iſt nicht nur herkömmliches Beſitzrecht. Sie ſtützt ſich auf die Grundüberzeugung, daß jene Forderung des Ausdruckskünſtlers in Wahrheit nicht das Weſen der Kunſt trifft. Die Kunſt gilt als Spiel, und das Theater daher nicht als ethiſch zu meſſende menſchliche Ausdruckskundgebung, ſondern als Stätte der Unterhaltung. Ihr gehören in letzter Auswirkung auch jene Ausdrucksſchöpfungen unweigerlich an.

In dieſer Gegenſätzlichkeit der Anſchauungen liegt der Konfliktſtoff zwiſchen Wagner und dem Theater ſeiner Zeit. In ihr liegt der Grund, der ihn von Dresden an mit jeder Bühne in Widerſtreit geraten läßt, ihn

zum Revolutionär, zum Reformator, zum Regenerator macht. Nur aus dieſer Einſtellung können Wagners organiſatoriſche Beſtrebungen, die daraus erwachſenden politiſchen und geſellſchaftlichen Ideen, kann ſein Kampf gegen die Dresdener Intendanz, ſeine Betätigung als Revolutionär erfaßt werden. Es liegt ein ſcheinbarer Widerſpruch zwiſchen Wagners Schriften und Taten der Revolutionsjahre und der abſchwächenden Darſtellung, die er ſpäter ſelbſt von jener Zeit gegeben hat. Dieſer Widerſpruch iſt nur äußerer Natur. Wehrt ſich Wagner gegen die im Polizeiſinne politiſche Auffaſſung ſeines Handelns, ſo iſt ſeine Darſtellung richtig, ſelbſt wenn ſie einige dem Sachverhalte nach belaſtende Vorgänge verſchweigt. Wagner war in Wirklichkeit nichts anderes als „Revolutionär zugunſten des Theaters". Er hätte nie etwas anderes ſein können, weil dieſes Theater Mittelpunkt ſeines Weſens war. Alles was er erfaßte, gleichviel ob Politik, Philoſophie, Geſellſchaftslehre, Kunſt, Religion, konnte für ihn ſinnlich ergreifbare Bedeutung nur gewinnen, indem es neue Quellen des theatraliſchen Ausdruckes erſchloß. Noch weniger gerechtfertigt als die Verſuche, Wagner in die reale Politik hineinzuziehen, iſt der Hinweis, ſeine immer mißlicher werdende wirtſchaftliche Lage habe ihn von einer allgemeinen Umwälzung Vorteile erwarten laſſen. Unbeſorgte Leichtigkeit der Lebensführung, fehlgeſchlagene Hoffnungen auf ſchnelles Durchdringen ſeiner Opern, vor allem die Veröffentlichung der Klavierauszüge bis zum „Tannhäuſer" auf eigene Koſten hatten allerdings die bedrängten Verhältniſſe, unter denen Wagner in Dresden begann, noch verſchärft. Dieſe nicht verborgen bleibenden Schwierigkeiten trugen dazu bei, das Unbehagen der Intendanz an dem im bürgerlichen Sinne ſo leicht angreifbaren Kapellmeiſter zu ſteigern. Man ſucht durch nur bedingungsweiſe Gehaltserhöhung auf ſeine nach allgemeiner Anſicht leichtfertige Wirtſchaftsführung einzuwirken, ihn zu ſtrengerer Beachtung ſeiner dienſtlichen Obliegenheiten anzuhalten. So ſehr man ſeine Leiſtungen bei beſonderen Gelegenheiten anerkannte und, in wohlgemeſſenen Grenzen, ſeine kompoſitoriſche Begabung gelten ließ – daß er für ein auf den gangbaren Spielplan angewieſenes Theater nicht geeignet war, machte ſich mehr und mehr fühlbar. Konnte Wagner im Abſolvieren des Repertoires keinen künſtleriſchen Anſporn finden, ſo konnte ſich die Intendanz nicht damit zufriedengeben, daß ein Kapellmeiſter gelegentlich eine vortrefflich gelungene Neueinſtudierung zuſtande brachte, die übrige Tätigkeit als belanglos

behandelte, ſich hauptſächlich um ſeine eigenen Opern kümmerte, ſonſt nur noch komponierte, mit der Kritik polemiſierte, ſich perſönlich nach allen Seiten mißliebig machte und darauf beharrte, die Urſachen all dieſer Übelſtände durch Reformen zu beſeitigen. Es hätte nicht Gutzkows Berufung zum Dramaturgen und deſſen kritiſch nüchterner Oppoſition gegen Wagner bedurft, um die Verhältniſſe dauernd unerfreulicher zu geſtalten.

Wagner, merkend, wie der Dresdener Boden für ihn unſicherer wird, lenkt die Blicke nach Berlin. Der „Holländer" zwar hatte ſchon 1844 dort verſagt, nun ſoll der erfolgſichere „Rienzi" kommen. Wagner hofft, die Aufmerkſamkeit des Königs zu gewinnen, ihm „Tannhäuſer" widmen, „Lohengrin" vorleſen zu können, um dieſen in Berlin zur Uraufführung zu bringen. Alles ſchlägt fehl. Der König bleibt der Vorſtellung fern, das Werk wird als unreif abgelehnt, die Aufführung wird infolge matter Darſtellung ein Mißerfolg. Die Abſicht der „Tannhäuſer"-Widmung erweiſt ſich als ſchwer realiſierbar, da der König nur Widmungen ihm bekannter Werke annimmt, „Tannhäuſer" aber in Berlin nicht gegeben wird. Einen Ausweg zeigt Graf Rederns wohlgemeinter Rat, einige Stücke für Militärmuſik zu ſetzen, damit der König ſie bei der Wachtparade hören könne. Selbſt dieſes Mittel verſagt, obwohl Wagner den Einzugsmarſch an den Militärkapellmeiſter Wieprecht zur Uminſtrumentierung ſendet. Unausführbar wird die „Lohengrin"-Vorleſung beim König. Tieck, an den ſich Wagner um Fürſprache wendet, verſpricht ſich ſelbſt für den Fall eines Zuſtandekommens wenig praktiſchen Erfolg. „Was wollen Sie von einem Herrn erwarten, der heute für Glucks Iphigenie in Tauris und morgen ganz ebenſo für Donizettis Lucrezia Borgia ſich erwärmt?"

Am 24. Oktober 1847 hatte die Berliner Aufführung des „Rienzi" ſtattgefunden. Ihr Erfolg ſollte dazu beitragen, die Dresdener Schwierigkeiten auszugleichen, ihr Mißerfolg ſteigerte die heimiſchen Widerſtände. Wagner ſieht ſich durch das Scheitern der Berliner Pläne gezwungen, ſich mit den Dresdener Verhältniſſen abzufinden. Er verſucht zunächſt, ſie nach ſeinem Sinne umzuwandeln. Im Winter 1846, während der Vorarbeiten zur „Lohengrin"-Kompoſition, entſteht eine ausführliche Schrift über die Neugeſtaltung der Dresdener Hofkapelle. Sie wird Lüttichau unterbreitet und läuft von da aus den Inſtanzenweg. Das praktiſche Ergebnis iſt geringfügig. Was Wagner für das Orcheſter und damit für ſich ſelbſt anſtrebt: die Entlaſtung von der Bürde des Repertoire-Dienſtes,

kommt als ernſthaft erwägenswert nicht in Betracht. Dagegen gelingt die Einrichtung einer regelmäßigen Folge von Orcheſterkonzerten, deren Leitung Wagner erhält. Inzwiſchen ſchreitet die „Lohengrin"-Kompoſition voran, im gleichen Maße, wie ſie der Vollendung entgegenreift, wird Wagner von den ſtärker einſetzenden politiſchen Strömungen erfaßt. In ihnen glaubt er die nämliche Kundgebung jenes „Rein-Menſchlichen" zu ſehen, dem er in ſeiner Kunſt nachſtrebt. Die Gefühlswelle ergreift ihn, läßt ihn angeſichts des Verſagens aller gegebenen Einrichtungen von einer neuen Ordnung der Dinge Erfüllung auch ſeiner Pläne hoffen. Gleichzeitig greifen dieſe unter Rückwirkung der allgemeinen Ideen weiter und kühner aus, treiben entſchiedener dem Bruch mit dem Vorhandenen zu. Der Reformſchrift über das Orcheſter folgt nun eine über die Reorganiſation der königlichen Bühne. Er übergibt den Entwurf perſönlich dem leitenden Miniſter, dieſer verweiſt ihn an die radikalen Abgeordneten. So gerät Wagner in die politiſche Bewegung, die ſeinen Freund und Kollegen, den Muſikdirektor Röckel, ſchon völlig ergriffen hat. Immer deutlicher meint Wagner die tiefe Verbundenheit der politiſchen und künſtleriſchen Zuſtände zu erkennen. Er ſieht die aufflammende Bewegung als Streben zum Ausdruck eines neuen freien Menſchentumes, das in der natürlichen Entfaltung des Gefühles ſeinen ſittlichen Boden findet. Dieſes Gefühl muß zur höchſten Kundgebung durch das Theater drängen: das iſt das Ziel der Revolution. Ohne Theater hat dieſe für ihn ebenſowenig Daſeinsberechtigung, wie eine Muſik ohne Szene. Im demokratiſchen „Vaterlandsverein" hält er eine Rede über das Verhältnis republikaniſcher Beſtrebungen zum Königstum. Im Sinne des annähernd gleichzeitig geſchriebenen „Rotbart"-Entwurfes wird der König als „erſter und allerechteſter Republikaner", Republik und Monarchie als identiſch bezeichnet.

Die opernhafte Gefühlslöſung eines realpolitiſchen Problemes bringt ihm in der Verſammlung „rauſchenden Beifall", von den wenigen, die im Schwunge der Worte einen Sinn finden, wird ſie mit Spott aufgenommen. Dagegen genügt das Vorkommnis, um ſeine Beamtenſtellung zu gefährden. Die Kapelle ſpaltet ſich in zwei Parteien, die eine fordert Wagners Dienſtenthebung, die andere tritt für ſein Verbleiben ein. Es ergeben ſich peinliche Verhandlungen mit Lüttichau, der, obwohl innerlich immer mehr von Wagner abrückend, eine dienſtlich korrekte Löſung herbeiführt. Wagner tritt am 2. Juli einen vierwöchentlichen Urlaub an, um ſich nach einer neuen Wirkungsſtätte umzuſehen. Über Breslau fährt

er nach Wien, in beiden Städten begeiſtert von dem „großartigen Straßenleben", von den prächtigen Koſtümen und Szenerien der Volksbewegung. „Die Phyſiognomie dieſer Menſchen ſollteſt Du ſehen," ſchreibt er aus Wien an Minna, „die Nationalgarde, ziemlich ganz militäriſch gekleidet, mit breiten ſeidenen dreifarbigen Schärpen, die Studenten (8000) in altdeutſchen Röcken, mit Federhüten auf den Köpfen, langen Bajonettflinten und Säbeln ſtehen Wache: ich habe faſt lauter ſchöne Leute geſehen. Und nun noch dieſer Reichtum, dieſes Leben! Diese eigentümlichen Trachten der Frauen, eine ganz neue Form von Hüten, mit Federn und dreifarbigen deutſchen Bändern. Faſt an jedem Haus eine deutſche Fahne." Verhandelt aber wird in dieſem Wien, aus dem ſoeben Metternich vertrieben und das Kaiſerhaus geflohen iſt, nur über Theaterfragen. Das Ziel iſt Übernahme der Direktion des Kärntnertor-Theaters – falls Wagner ſich von Dresden freimachen könne. Trotz der lockenden Ausſichten erſcheint ihm dieſes plötzlich wieder im Lichte der „königlichen lebenslänglichen Anſtellung mit ſchönem Gehalt".

Als nach der Niederſchlagung des Dresdener Aufſtandes die verhafteten Führer protokollariſch vernommen und über die Beteiligung der Entflohenen befragt wurden, erklärte der Ruſſe Bakunin, er habe Wagner „ſofort als Phantaſten erkannt und obwohl mit ihm, und auch öfter über Politik, gesprochen, doch nie ſich zu gemeinſamem Handeln verbunden". Wagners Äußerungen aus der damaligen Zeit berechtigen zu der Annahme, der Menſchenkenner Bakunin habe ohne edelmütige Schonungsabſicht nur ſeine wahre Meinung ausgeſprochen. Sie bedeutet die einzig richtige Einſchätzung des Politikers Wagner, wenn ſie auch das Poſitive ſeines Programms nicht erwähnt: die Umgeſtaltung des Theaterweſens.

Nach der Rückkehr von Wien führt ein Ausflug im Auguſt nach Weimar, wo Liſzt ſich vor kurzem niedergelaſſen hat. Seit einer Zuſammenkunft mit ihm bei Schumann im vorangehenden März iſt dies die erſte nähere Berührung. Einige Monate vorher hatte Wagner, gedrängt von ſeinen Gläubigern, Liſzt den Verkauf ſeiner geſamten bisher erſchienenen Werke für 5000 Taler angeboten. Jetzt wird mit der Fürſtin Wittgenſtein eine Anhörung des „Tannhäuſer" verabredet, den Liſzt noch nicht kennt. Im November 1848 führt Liſzt die Ouvertüre in Weimar auf, am 16. Februar 1849 folgt als Feſtvorſtellung zum Geburtstag der Großfürſtin Maria Paulowna das ganze Werk, zum erſtenmal außerhalb

Dresdens. Wagner kann dieſer Aufführung nicht beiwohnen. Die Verhältniſſe haben ſich in Dresden ſo zugeſpitzt, daß er ein Urlaubsgeſuch nicht einzureichen wagt. Die „Lohengrin"-Partitur hat man ihm zurückgegeben. Wagner hatte das Werk zwar nicht offiziell eingereicht, aber die Aufführung wäre in normalen Zeiten außer Zweifel geweſen, ſo daß die Ablehnung als offenkundige Maßregelung wirken mußte. Es iſt die Zeit der Untergangsſtimmungen, des „Siegfried"- und des „Jeſus"-Entwurfes. Wagner fühlt den Boden unter den Füßen wanken. Im gleichen Maße, wie ihn ſeine künſtleriſche Produktion unter ſolchen Verhältniſſen immer ausſichtsloſer dünkt, wächſt ſeine Reizbarkeit gegen die gegebene autoritative Ordnung. Durch Teilnahme an Beſprechungen, durch Mitarbeit an einem von Röckel herausgegebenen demokratiſchen Flugblatt gerät er unverſehens in die rein politiſche Bewegung. Er zählt bereits zu den Verdächtigen, deren Tun und Äußerungen beobachtet werden. Da wird ſein im Juni des Vorjahres dem Miniſter Oberländer übergebener Reorganiſationsentwurf dem Hofe und Lüttichau bekannt. Dieſer muß nun erkennen, daß der einſt von ihm aus dem Dunkel gezogene Komponiſt und Kapellmeiſter unter Umgehung der vorgeſetzten höchſten Dienſtſtelle auf politiſchem Wege deren Beſeitigung, ihre Erſetzung durch ein künſtleriſches Direktorium erſtrebt. Gleichzeitig erläutert Wagner in einer von ihm einberufenen Verſammlung der fortſchrittlich geſinnten Kapellmitglieder ſeine Reformideen und vertröſtet die Unzufriedenen auf kommende beſſere Zeiten. Jetzt meint Lüttichau, aus ſeiner ſtill grollenden Paſſivität heraustreten zu müſſen. Wagner wird zu einer amtlichen Beſprechung vorgeladen. „Er habe überhaupt, ſo lange er hier wäre, noch gar nichts genützt." „Mangelhafte Aufführung von Kirchen- und Opernmuſiken, welche ſelbſt allerhöchſten Ortes ſchon mißfällig bemerkt worden iſt," „zerrüttete finanzielle Verhältniſſe," „eigenmächtige Einreichung eines Planes zur Theaterreform beim Miniſter Oberländer". Das ſind die Stichworte des Protokolles. Es ſchließt mit der Feſtſtellung, „daß er in ſein dienſtliches Verhältnis nicht paſſe, wurde ihm zugeſtanden und darüber alleruntertänigſte Anzeige an S. Majeſtät zu erſtatten nach Befinden vorbehalten."

Damit iſt der Bruch vollzogen. Es bedarf nur der äußeren Ereigniſſe, um ihn zur Tatſache zu machen. Sie kommen ſchneller und draſtiſcher, als in dieſer Februarunterredung vorauszuſehen war. Was Wagner

noch fehlt, iſt lediglich die Erkenntnis, daß der Bruch nicht mit Lüttichau und den Dresdener Verhältniſſen, ſondern mit dem öffentlichen Theaterweſen überhaupt erfolgen muß: das Bewußtſein der Notwendigkeit, ſeine geſamte bürgerliche Exiſtenz opfern zu müſſen. Als dunkle, lockende Ahnung mochte dieſe Wendung ihm vorſchweben, den Mut des Entſchluſſes aber gibt nur die Gewalt der Geſchehniſſe, in die er nun wirbelartig hineingeriſſen wird. Im März wird das reaktionäre Miniſterium Beuth berufen, der liberale Optimismus, durch Metternichs Erfolge in Wien und die Erſchießung der dortigen Revolutionäre bereits getroffen, ſteht vor einer tiefen Enttäuſchung. Die Spaltung der Meinungen wird zur offenen Feindſeligkeit. Beuth löſt die fortſchrittlichen Kammern auf, die Preußen ſtehen an der Grenze zur Unterſtützung der reaktionären Regierung. König und Miniſterium verlaſſen heimlich die Stadt, es muß eine proviſoriſche Regierung gebildet werden. Barrikaden werden gebaut, Schüſſe fallen, die Preußen rücken an, vom 3.–9. Mai verſuchen die gutmeinenden Revolutionäre ſich zu halten. Wagner läuft von einem zum anderen, verteilt Aufrufe, beobachtet vom Turm der Kreuzkirche aus das anregende Schauſpiel des Kampfes. Er begleitet die Männer der proviſoriſchen Regierung auf ihrer Flucht über Freiberg nach Chemnitz und hat das abſonderliche Glück, nicht mit ihnen verhaftet zu werden, weil er bei ſeinem dort wohnenden Schwager übernachtet. Bei alledem beſchäftigen ihn ausſchließlich ſeine Theaterpläne. Über ſie disputiert er auf dem Turme der Kreuzkirche wie auf dem Rückzuge nach Chemnitz. Immer hat er das angenehm erregende Bewußtſein eines ungewöhnlichen Erlebniſſes, deſſen Wirklichkeitsbedeutung für ihn neben dem Phantaſieanreiz kaum in Betracht kommt. Von ſeinem Schwager vor der Rückkehr nach Dresden gewarnt, begibt er ſich nach Weimar, wo er die folgenden Ereigniſſe in Sicherheit abwarten zu können glaubt.

Liſzt ſieht für ihn als Künſtler in Deutſchland kein Fortkommen. Er meint, London oder Paris ſeien der einzig geeignete Boden für eine Natur dieſer Art, und ſchreibt an ſeinen Sekretär Belloni in Paris, um ihm Wagner als Mann von „ſchädelſpaltendem Genie" zu empfehlen. Die Ausſicht auf Paris vermag Wagner nicht zu erwärmen, indeſſen läßt er den Dingen jetzt freien Lauf. Das Gefühl der vollzogenen Befreiung verſetzt ihn in behagliche Ruhe. Er hört Liſzt eine „Tannhäuſer"-Probe leiten und iſt erſtaunt über dieſes Verſtehen ſeiner Abſichten, er beſucht Eiſenach und zum erſtenmal die Wartburg. Aus dieſer idylliſchen Zurück-

gezogenheit ſchreckt ihn Minnas briefliche Nachricht auf, daß er als Revolutionär ſteckbrieflich verfolgt werde. Nun bietet auch Weimar keine Sicherheit mehr. Liſzt gibt Geld, ein kleines Gut bei Weimar dient als Verſteck für einige Tage. Dort ſieht er Minna noch einmal, die, bitterer Vorwürfe voll, auf ſeinen dringenden Wunſch heimlich aus Dresden zu ihm kommt. Dann geht es mit gefälſchtem Paß von Jena über Koburg, Lichtenfels nach Lindau. Der bange Augenblick der Paßprüfung geht glücklich vorüber – mit dem Betreten des Dampfſchiffes, das Wagner von Lindau nach Rorſchach führt, ſteht er auf ſchweizeriſchem Gebiet. Zum zweitenmal iſt er Flüchtling, der alle Brücken zur Vergangenheit abgebrochen hat. Zum zweitenmal iſt er ein freier Mann. Diesmal erſcheint die Zukunft noch ungewiſſer als vor der Seefahrt von Pillau nach London. Beglückt aber empfindet er das Bewußtſein, nun endgültig Gewalten entronnen zu ſein, die ihn nur noch knechten wollten.

Der Kampf mit dieſen Gewalten bedeutet die innerlich fruchtbarſte Lebenszeit Wagners. Nicht nur „Tannhäuſer" und „Lohengrin" waren in den knapp ſieben Jahren des Dresdener Aufenthaltes entſtanden. Mit „Siegfrieds Tod" hat er ſich das Tor aufgeſtoßen zur Mythenwelt des Nibelungenringes, der „Meiſterſinger"-Entwurf war ein Vermächtnis an die noch fernere Zukunft. Mit der Linie aber, die vom „Tannhäuſer" zum „Jeſus von Nazareth" führte, iſt der Weg angedeutet, auf dem er über ein Hauptwerk ſeines Lebens zum Abſchluß gelangen ſollte: vom „Triſtan" zum „Parſifal". Die Pariſer Leidenszeit hatte Wagner zum Durchbruch des Perſönlichkeits-Bewußtſeins verholfen, die Dresdener Kampfzeit gab ihm die innere Abſteckung des Schaffenskreiſes, darüber hinaus die Erkenntnis der Einheit ſeines Weſens als ſchaffender, ausübender, denkender Künſtler. Daß ſolche Einheit Grundgeſetz ſeines geſamten Handelns war, hatte ihm ſein Verhalten im Geſchehenswirbel der Dresdener Jahre gezeigt. Dieſes Geſetz zu erkennen, ſeinen Urſachen nachzuſpüren, es bewußt zum Lenker ſeines Daſeins zu machen, iſt die Aufgabe der kommenden neuen Zeit.

ZWEITES BUCH

DIE HANDLUNG

I. DER RING DES NIBELUNGEN

DAS RHEINGOLD
DIE WALKÜRE
SIEGFRIED
(1. und 2. Akt)

Am 28. Mai 1849 erreichte Wagner Zürich. Es ſollte nicht Ziel ſein, nur Ruheſtation auf dem Wege nach Paris. So hatte Liſzt geraten, ſo forderte es Minna, ſo mußte es Wagner, entblößt von allen Mitteln, widerwillig als richtig im praktiſchen Sinne anerkennen. Sein Glaube freilich war nicht für dieſen Weg zur Welt. Zweimal hatte er den Kampf mit ihr gewagt: als er von Riga nach Paris floh, als er von Paris nach Dresden zog. Beide Male war das Ergebnis eine Enttäuſchung. Den dritten Kampf nahm Wagner ohne Überzeugung auf. Selbſt das Gelingen ſchien ihm unter den gegebenen Vorausſetzungen zwecklos. Fünfzehn Jahre dauert der Kampf, von Wagners Seite mit unfroher Aktivität geführt, die ſich allmählich zum Zynismus wandelt. Nutzloſe Verſuche in Paris, Jahre der Einſamkeit in Zürich, Venedig, Luzern, Konzerte zur Geldbeſchaffung in London, plötzliche Hoffnungen auf Triumph in Paris, Niederlage ſtatt des Erfolges, Rückkehr nach Deutſchland mit Ausſichten, die ſich niemals verwirklichen, Zuſammenbruch: das iſt die äußere Linie dieſer fünfzehn Jahre. Am 4. Mai 1864 ſteht Wagner vor König Ludwig. Er hat nicht die Welt bezwungen, aber er hat Einen gewonnen, und dieſer Eine kann der Welt, wie Wagner ihrer bedarf, gebieten.

Stationen und Geſchehniſſe dieſer Jahre ſind voll mannigfacher Bildreize, wie eine der ſtändigen Kontraſtwirkung bedürftige Natur von der

Art Wagners ſie ſich erzeugt. Das Bedeutſame aber liegt nicht in dieſen Bildern und Geſchehniſſen. Sie geben nur den dekorativen Rahmen. Den Kern bilden Erlebniſſe menſchlicher Art. Sie greifen weit hinaus über die äußeren Erregungen der vorangehenden Zeit, an die Wurzel der Natur: an das Liebesleben. Wagner iſt ſechsunddreißig Jahre alt, als er aus Dresden flieht. Sinnlichkeit hat ihn zu einer frühen Ehe getrieben, gemeinſame Not, gemeinſame Freude an häuslichem Behagen haben das Band mehr als zehn Jahre hindurch halten laſſen. Nun, wo die bürgerliche Exiſtenz zerſtört iſt, lockert ſich auch die mit ihr verknüpfte Ehe. Die Frau trauert dem Vergangenen nach, der Mann fühlt erſt in der neuen Freiheit ſein wahres Weſen erwachen. Eine junge, in Dresden nur flüchtig beachtete Bewunderin, Jeſſie Taylor, hat ſich mit einem Kaufmann Lauſſot in Bordeaux verheiratet. Sie bietet dem Mittelloſen gemeinſam mit der älteren Dresdener Freundin Julie Ritter eine Rente. Von Paris, wo trotz Liſzts Empfehlungen nur Schwierigkeiten ſeiner warten, reiſt Wagner nach Bordeaux. Er findet eine aus ſpießbürgerlicher Ehe ſich fortſehnende Verehrerin, ihre Leidenſchaftlichkeit und Begeiſterung reißt ihn mit. Der Entführungsplan iſt ſchnell entworfen, Malta, Griechenland, Landſchaften außerhalb der Welt, ſind das romantiſche Ziel. Minna ſoll ihn nicht wiederſehen, er will ſich in der Liebe der jungen Jeſſie begraben und an ihr ſeinen Lebenshunger ſtillen. Aber Jeſſie zögert vor der Ausführung. Sie vertraut ſich der Mutter, die den Plan hintertreibt, Minna benachrichtigt. Dieſe kommt nach Paris, wo ſie Wagner zu finden glaubt. Er flieht vor ihr nach Genf, Frau Ritter eilt zu dem Verzweifelten und beredet ihn zur Rückkehr nach Zürich.

Es iſt der erſte Sturm, der die Ehe erſchüttert, der zweite, ſtärkere, ſetzt einige Jahre ſpäter ein. Mathilde Weſendonk tritt in Wagners Leben. Langſam ſpinnen ſich die Fäden zwiſchen zwei Menſchen, die glauben, einander angehören zu müſſen. Wieder iſt es die Frau, die, gebunden an ältere Pflichten, vor der Erfüllung zurückſcheut, aber nicht, um Wagner zu verlaſſen, ſondern um alles was ſie hat ihm dienſtbar zu machen. Als Künſtler hat er ſie gewonnen, dem Künſtler gehört ſie. Durch den, der ihm als Menſchen entgegenſteht, durch ihren Mann gibt ſie ihm, was er zum Schaffen bedarf: die Mittel zum Leben, das Heim, die Behaglichkeit. Als Frau gibt ſie ihm das Bekenntnis ihrer Liebe und den ſchmerzhaft erregenden Schaffenstrieb unerfüllbaren Verlangens. Der tragiſche äußere

Abſchluß durch Minnas Eingreifen iſt Rettung im Augenblick höchſter Ekſtaſe – alles Ungelöſte wandelt ſich in die ſchöpferiſche Glut.

Die Ehe iſt nun zerſtört, auf epiſodiſches, häufig unterbrochenes Nebeneinanderleben eingeſchränkt, die Mannesſehnſucht bleibt ungeſtillt. Es kommen Jahre üppiger, leichter Freuden, Liebſchaften, die ſich bald, wie gegenüber Liſzts Tochter Blandine, im Rahmen ſpieleriſchen Übermutes, bald, wie gegenüber der Schauſpielerin Friederike Meyer in Biebrich, dem Wiener Serafinchen oder dem Penzinger Mariechen, im Charakter heimlicher Hausfreuden halten. Der Venusberg-Taumel klingt nach, aus ihm aber keimen die erſten Regungen der neuen Liebe. Sie ſoll alles zugleich geben, was die anderen einzeln waren: häusliche Beſorgtheit wie bei Minna, verzehrendes Verlangen wie bei Mathilde, rauſchhafte Genußfreude wie bei jenen kleinen Amoretten. Das Erwachen dieſer Liebe ſteht am Ausgange dieſer Lebensepoche. Sie umfaßt das Werden des Mannes am Weibe. Die blaſſen Phantaſiegeſtalten der Senta, Eliſabeth, Elſa wachſen zu glutvollen, verlangenden Frauenweſen voll Kraft rückhaltloſer Hingabe: zur Sieglinde, zur ahnenden Wunſchmaid Brünnhilde, zur Iſolde, zur Pariſer Venus. Eva, das heitere Widerſpiel der großen, ſich aufopfernden Leidenſchaft, wird zur Vorbotin der Erfüllung: der erwachenden Brünnhilde.

Im Erleben des Weibes, im Reifen des Mannes zu ſolchem Erleben liegt der Inhalt der fünfzehn Jahre von der Flucht nach Zürich bis zur Berufung nach München. Alles Weltliche, die Sorge um Lebensbedarf, Aufenthalt, Aufführungen, alles Polemiſche, Kritiſche, Äſthetiſche tritt zurück gegenüber dieſem Erlebniskern. Von ihm aus wächſt das Übrige. Dieſe tiefſtwirkende Bereicherung war Wagner bis dahin fremd geblieben. Jetzt, in der Zeit von der Mitte der dreißiger bis zum Ausgange der vierziger Jahre tritt ſie mit naturhafter Gewalt in ſein Leben und Schaffen, beides lenkend. Waren während der Dresdener Jahre die Keime gelegt zu allem Kommenden, ſo vermochte doch erſt die Wärme des Liebeslebens, wie es Wagner nun erfaßte, dieſe Keime blühen zu machen.

Es iſt ein elementarer ſeeliſcher Umwälzungsprozeß, Wagner ſelbſt zunächſt in den inneren Urſachen nicht erkennbar. Aus der Dresdener Tätigkeit herausgeſchleudert, fühlt er ſich frei, zugleich aber ſteuerlos. Nicht nur Amt und Beruf ſind ihm verlorengegangen, auch das Schaffensfeuer iſt niedergebrannt. Entwürfe hat er genügend zur Hand, aber ſie

paſſen nicht mehr in das neue Weltbild, wie er es von Zürich aus ſieht. Matt und widerſtrebend, nur um den ihn unterſtützenden Freunden gegenüber nicht untätig zu erſcheinen, bemüht er ſich in Paris um einen franzöſiſchen Dichter, der ihm für eine Oper oder Überſetzung behilflich ſein ſoll. Er plant einen neuen Entwurf „Achilleus", ſkizziert das Szenarium „Wieland der Schmied" – alles für Paris, alles in der Vorausſetzung des Mißlingens, das ſich auch beſtätigt. Er fühlt, daß keiner von allen, die ihm dienen wollen, begreift, was mit ihm vorgegangen iſt, ſelbſt Liſzt nicht. Dieſen hat er erſt in den letzten aufregenden Wochen recht kennengelernt, ſeine alles überdenkende Fürſorge ergreift Wagner als Kundgebung einer Hilfsbereitſchaft, wie ſie ihm noch nie entgegengetreten war. Zugleich jedoch ſpürt er ein innerlich Fremdes, das an ſeinem eigentlichen Weſen vorübergeht.

Aber ihm ſelbſt iſt dieſes Weſen nicht mehr klar erkennbar. Er weiß wohl, was er hinter ſich geworfen und warum er das getan hat. Was er dafür einſetzen will, iſt ihm nicht bewußt. Seine Zukunft iſt nur Verneinung der Vergangenheit, er fühlt ſich in einer Brandung, die den Willenloſen weiterſtrudelt. Das Geſchehene hat ihn tiefer erſchüttert, als er ſich ſelbſt zu geſtehen wagt. Der Bruch, mit dem er in phantaſtiſchen Gedankengängen ſpielte, war plötzlich vollzogen. Die allgemeine Umwälzung aber, der erwartete Weltuntergang, auf den hin er ſein Verhalten gebaut hatte, war ausgeblieben. Jene Liebesflucht mit Jeſſie Lauffot war ein äußerſter Verſuch, ſich ganz aus Welt und Leben forttragen zu laſſen, das Mißlingen gab den erſten Moment der Selbſtbeſinnung. Wo war er? Was ſollte dieſes alles? Geſetze und Bindungen, die er an ſich ſelbſt vernichtet hatte und damit überhaupt vernichtet glaubte, hielten ſtärker, als er gedacht hatte, in politiſchen wie in menſchlichen Beziehungen. Wie ein Erwachen aus dem Fieber kommt ein neues Gegenwartsbewußtſein über ihn, als er im Mai 1850, unmittelbar nach dem Scheitern des Entführungsplanes, in Genf weilt. Der Zuſpruch der gütigen Julie Ritter, die ihm zuliebe die Reiſe von Dresden her unternimmt, bringt ihn allmählich zu ſich. Eine Fußtour mit Karl, Frau Juliens älteſtem Sohn, einem werdenden Muſiker, führt zurück nach Zürich. Der Empfang, den ihm Minna dort bereitet, läßt die menſchliche Verbindung mit der Vergangenheit wiederfinden. Das Letztgeſchehene liegt wie ein wüſter Traum hinter ihm. „Ich habe eine neue Frau bekommen," berichtet er an Liſzt. Auch eine neue Häuslichkeit, von Minna vorſorgend eingerichtet, ladet zu

ruhigem Verweilen. Zum Züricher Theater knüpfen sich Beziehungen durch Karl Ritter an. Er soll sich unter Wagners Anleitung hier zum Dirigenten ausbilden. Der zwanzigjährige Hans von Bülow, gleich Ritter ein jugendlicher Enthusiast aus Dresden, von seinen Eltern dem Jura-Studium verschrieben, flieht zu Wagner, um mit Ritter zusammen das Dirigieren zu erlernen.

Ein engster eigener Kreis ist geschaffen. Er erweitert sich durch Bekanntschaften mit Züricher Persönlichkeiten: dem wohlgesinnten Staatsschreiber Jakob Sulzer, später Gottfried Keller, sowie einigen politischen Flüchtlingen, darunter Georg Herwegh als Nächststehendem. Hinter dieser unmittelbaren Umgebung wächst die äußere Welt wieder zu realer Bedeutung empor. Die Pariser Pläne zwar sind aufgegeben, aber im Juli noch, unmittelbar nach der Rückkehr nach Zürich, wird ein anderer Ankerwurf gewagt: Liszt erhält die „Lohengrin"-Partitur mit der Bitte, ihre Aufführung in Weimar zu ermöglichen. Liszt sagt zu und hält Wort. Am 28. August 1850, zur Feier von Goethes Geburtstag, erklingt die neue Oper des flüchtigen Revolutionärs zum erstenmal im Weimarer Hoftheater. Mit dieser Tat führt Liszt Wagner zurück in die Wirklichkeit. Bereits seine ausführliche Schrift über „Tannhäuser", die Wagner den Boden in Paris ebnen sollte, hatte Wagner an das gemahnt, worauf Liszt immer wieder hinzuweisen sucht: seine Sendung als Künstler. Durch die „Lohengrin"-Korrespondenz findet sich nun allmählich im Briefwechsel persönlich liebendes Verstehen. Langsam gelingt es Wagner, das Chaos der eigenen Ideen und Gefühle zu durchlichten, den Faden wieder aufzunehmen, der Vergangenheit und Zukunft aneinander bindet.

Unter den Entwürfen der letzten Dresdener Zeit war nur einer, der über die flüchtige Freude des Projektierens hinaus Wagner dauernd fesselte: „Siegfrieds Tod". Die Textdichtung lag als „große Heldenoper" fertig vor. Liszt drängt auf die musikalische Ausführung, bemüht sich um ein Vorschußhonorar des Weimarer Hofes. Auch in Wagner regt sich wieder der Musiker, verlangt nach Betätigung. Der „Siegfried"-Plan übt auf ihn tiefen Anreiz. Aber es steht etwas Unausgesprochenes zwischen ihm und dem Werke. So oft Vernunft und Wille ihn an die Ausführung weisen, so oft empfindet er die Notwendigkeit, ein noch nicht erkanntes Hindernis erst beseitigen zu müssen. Es gibt nur einen Weg dafür: die Auseinandersetzung mit den inneren Hemmungen durch kritisch for-

ſchende Klärung. Dieſe muß auch ihm ſelbſt und den Freunden die Richtigkeit ſeines bisherigen Werdens beſtätigen, ſeine Stellung zur Politik, zur Revolution, zum Sozialismus begründen. Selbſt Liſzt iſt ſich über die Notwendigkeit dieſer inneren Beziehungen nicht im klaren, er ſpricht wegwerfend von „politiſchen Gemeinplätzen und ſozialiſtiſchem Galimathias". Wagner aber weiß, daß ihm nur auf dieſem Wege ein Weiterſchreiten als Künſtler möglich iſt. Es gilt alſo, ſeine Art der Künſtlerſchaft zu rechtfertigen, zu beweiſen, daß die Kunſt, wie er ſie einzig als wahr erkennen kann, jene anderen Lebensäußerungen in ſich einbeziehen muß. Kunſt iſt Ausdruck des ganzen, ungeteilten Menſchen. Nur als Ausdruck abſoluten Menſchentumes kann ſie wahr ſein, nur wenn ſie wahr iſt, hat ſie Daſeinsberechtigung. Wie aber könnte ſie wahr ſein, wenn ſie ſich von vornherein als Kunſt an ſich, als Erſcheinung mit eigener, lebensfremder Geſetzlichkeit gibt? Nicht ſozialiſtiſcher Galimathias, nicht ein leichter Stimmungsrauſch hat Wagner zum Revolutionär gemacht. Seine Auffaſſung der Kunſt als Ausdruckskundgebung, die immer weiter um ſich greift, bis ſie den ganzen Menſchen erfaßt, hat ihn gezwungen, Blick und Überlegung auf alle Daſeinsbedingungen zu lenken. So mußte er Politiker, Revolutionär, Sozialiſt, Atheiſt werden, nicht weil ihn dieſe Fragen als ſolche perſönlich beſchäftigt hätten, ſondern weil einzig auf ihrer Löſung ſeine Kunſt beruht.

Es gilt nicht nur, die Verbundenheit dieſer verſchiedenen Gebiete zu beweiſen, es gilt gleichzeitig, ihre Neu- und Umgeſtaltung vorzuzeichnen. Nur indem Wagner ein klares Bild der Zukunftswelt gewinnt, kann er die Geſetze ihres Ausdruckes im künſtleriſchen Schaffen finden. Dieſes eben fehlt ihm, um „Siegfrieds Tod" als Muſiker in Angriff zu nehmen. Die Textdichtung iſt nicht nur der Zeit, auch dem Inhalt nach ein Revolutionserzeugnis. In ihrem Mittelpunkt ſteht der freie, naturhafte, rein menſchliche Menſch, das tatbegierige, kraftvolle Mannes-Widerſpiel zur rein gefühlhaften Weibeserſcheinung der Elſa. Der Trug der Welt umſpinnt ihn, wie er Elſa umſponnen hat, gleich ihr wird Siegfried zum ſchuldlos ſchuldigen Opfer. Aber die Linie wird hier weitergeführt: Liebe löſt den Trug der Welt, die Nibelungen werden befreit, Feuer reinigt Ring und Menſchen. Siegfried und Brünnhilde, „zu ewiger Wonne vereint", ſchwingen ſich empor nach Walhall, „Bürgen ewiger Macht" für Wotan, der nun in Freude als Allvater der Freien herrſcht. Von hier führt eine unmittelbare Verbindung zu jener Rede im Vaterlandsverein:

„Wie verhalten ſich republikaniſche Beſtrebungen dem Königstume gegenüber?" Sie iſt die politiſche, wie „Siegfrieds Tod" die künſtleriſche Darſtellung der Idee des Königstumes an der Spitze einer Republik freier Menſchen. Durch Liebe zur Vernichtung des entrechtenden Beſitzes: der enthuſiaſtiſche Grundgedanke des Künſtlerpolitikers, verbunden mit der Idee des Kommunismus, dargeſtellt in antichriſtlicher Faſſung – dieſer Kern liegt der politiſchen Kundgebung wie dem Text der Heldenoper als gemeinſame Wurzel zugrunde.

„Siegfrieds Tod" iſt nicht, wie das vorangehende Schaffen, reines Erzeugnis künſtleriſcher Hochſpannung, die alle ſtofflichen Elemente der Herkunft löſt. Es kreuzen ſich hier drei verſchiedene Innenſtrömungen. Ein menſchlich perſönliches Problem erwächſt aus geſteigertem Freiheitsverlangen, ein politiſch programmatiſches geht hervor aus der Beſitzfrage. Das eigentlich künſtleriſche Geſtaltungsproblem ergibt ſich aus dem Drange nach Erſchließung neuer Ausdrucksquellen. Das Letzte iſt das Wichtigſte, gerade dieſes aber wird im Entwurf von den beiden anderen überwuchert. Darin liegt die Hemmung, die den Muſiker nicht zum Schaffen gelangen, ihn die Klänge des Werkes nicht vernehmen läßt. Er fühlt, daß er jene beiden anderen Elemente, das menſchlich Perſönliche, das politiſch Programmatiſche nicht rein gelöſt hat. Dieſes Tendenziöſe, verſtandesmäßig Abſichtsvolle, das hier mit der theatraliſchen Konzeption organiſch verbunden erſcheint, ſie ſtört und doch das unerläßliche neue Steigerungsmittel iſt, wuchert weiter. Es drängt nach beſonderer Hervorhebung. Wagner meint deshalb, den Entwurf vorerſt ruhen laſſen zu müſſen. Er weiß nicht, daß eben dies das Mittel iſt, ihn von den ungelöſten Stoffelementen zu befreien. Er wird Schriftſteller, um zum Schaffen als Muſiker gelangen zu können. Er theoretiſiert und glaubt Geſetzmäßigkeiten zu ergründen. Aber das Theoretiſieren iſt nur Mittel zur Gewinnung der reinen Faſſung von „Siegfrieds Tod" und der in ihr verborgenen Muſik.

Die erſten Schriften entſtehen unmittelbar nach der Flucht aus Dresden. Als direkter Niederſchlag der Augenblickserregung ſind ſie entworfen aus Erwartung unaufhaltſamen Fortganges der politiſchen Bewegung, die wiederum Vorbedingung der künſtleriſchen iſt. Im gleichen Maße, wie ſich dieſe Erwartung als trügeriſch erweiſt, tritt das politiſch Aktuelle zurück. Es wandelt ſich zu kulturhiſtoriſcher, kunſtgeſchichtlicher, äſthetiſcher Betrachtung. Die Kunſt, in ihrer Spezialiſierung zum

Theater letztes Ziel der Revolution, wird in wachſendem Maße zum alleinigen Gegenſtand der theoretiſchen Behandlung. Aber auch der Kunſtbetrachtung wird das Allgemeingültige mehr und mehr abgeſtreift. Übrig bleibt die Rechtfertigung der einzelnen Künſtlerperſönlichkeit, die ſich aus bisherigem inſtinktiven Drang zur Klarheit über das Geſetz ihres Willens durchgerungen hat und nun den Weg zum weiteren Schaffen frei ſieht. Dies iſt im großen die Linie, die von „Kunſt und Revolution" über das „Kunſtwerk der Zukunft", „Oper und Drama" zur „Mitteilung an meine Freunde" führt. Die politiſche Betrachtung macht den Anfang, die autobiographiſche Klärung ſchließt. Was zwiſchen beiden liegt, führt allmählich von der Außenwelt der Erſcheinungen in die Innenwelt des Schaffenden. Jene „Mitteilung an meine Freunde" aber, die letzte Nutzanwendung gewonnener Erkenntniſſe, iſt zugleich Ankündigung der nun entſtehenden „Nibelungen"-Textdichtung, des in ſeinen Umriſſen und Einzelheiten jetzt erkannten Reingehaltes von „Siegfrieds Tod". Mit ihrer endgültigen Konzeption iſt auch dem Muſiker wieder die Bahn geöffnet.

Wagners ſchriftſtelleriſche Betätigung füllt die Zeit vom Juli 1849 bis zur Mitte 1851. Ihr Abſchluß fällt zuſammen mit der textlichen Ausführung des „jungen Siegfried", der erſten Ergänzung von „Siegfrieds Tod". „Kunſt und Revolution" iſt die manifeſtartige Eröffnung, das „Kunſtwerk der Zukunft" die erſte phantaſievolle Zielſetzung, „Oper und Drama" die weitſchweifig ausgebaute kritiſche Äſthetik, die „Mitteilung an meine Freunde" die aufſchlußreichſte und reifſte perſönliche Kundgebung. Zwiſchen dieſen grundlegenden Arbeiten, deren erſte und letzte um zwei Jahre getrennt ſind, ſtehen kleinere Ergänzungsſchriften, mehrfach durch Einwürfe gegen die Hauptſchriften angeregt. „Kunſt und Klima" und „Das Judentum in der Muſik" leiten von den allgemeinen Ausführungen des „Kunſtwerkes der Zukunft" zu „Oper und Drama" über. „Ein Theater in Zürich" erörtert die Idee des Volkstheaters als öffentlichen Spieles, der „Brief über die Goethe-Stiftung" an Liſzt ſucht den Plan des „Theaters in Zürich" auf breite reale Grundlage zu ſtellen. Zu dieſen Begleitſchriften kommen noch programmatiſche Erläuterungen zu den von Wagner in Züricher Konzerten aufgeführten Werken, ſowie eine Reihe von Gelegenheitsaufſätzen. Ihre durch äußere Anläſſe verſchiedenſter Art gegebenen Themen leiten ſtets zurück auf die in den großen Schriften niedergelegten Gedanken. Sie bleiben

Kern der Schaffenszeit bis zum Abſchluß der Wanderjahre mit dem Kompoſitionsbeginn der „Meiſterſinger", bis zur Berufung nach München 1864. Sie ſtehen vor der neuen Produktionsperiode wie die Pariſer Aufſätze vor den romantiſchen Opern. Gleich den damaligen literariſchen Arbeiten dienen ſie auch dem Nebenzwecke ſchnellen Geldverdienens, obgleich dieſer nur ſcheinhafte Rechtfertigung iſt. Der innere Antrieb liegt ausſchließlich im künſtleriſchen Zwange, dem Ausdruckswillen des muſikaliſchen Theaters neue Quellgebiete zu erſchließen. „Siegfrieds Tod" bot die Richtungshinweiſe. Nun galt es, die hier im Umriß gezogene Erweiterung durch begriffliche Erforſchung zu umſchreiben und damit zugleich den künſtleriſchen Entwurf von unbrauchbarem ſtofflichen und gedanklichen Ballaſt zu befreien.

Wagners Weltanſicht iſt der Philoſophie Feuerbachs nachgebildet. Er macht ſich Feuerbachs Ideen über Chriſtentum, Staat, Geſellſchaft und Menſch zu eigen, er imitiert Feuerbachs „Leben der Zukunft" im Titel des „Kunſtwerkes der Zukunft", er widmet Feuerbach dieſe erſte größere Schrift. Die Abhängigkeit hier von Feuerbach, ſpäter, als er 1854 durch Herwegh Schopenhauer kennen lernt, vom Verfaſſer der „Welt als Wille und Vorſtellung" iſt weder zu leugnen noch zu überſchätzen. Beide Philoſophen geben ihm Worte, Begriffe, Methoden der Anſchauung, ähnlich wie Beethoven, Weber und andere Vorgänger ihm muſikaliſche Vokabeln gegeben haben. Ob Wagner Optimiſt im Sinne Feuerbachs geweſen, von wann ab er Peſſimiſt im Sinne Schopenhauers geworden, ob er ſpäter über Schopenhauers Peſſimismus hinaus wieder zu einem optimiſtiſchen Weltbilde gelangt ſei – dieſe Streitfrage iſt in Wahrheit gegenſtandslos. Es gibt für Wagner ebenſowenig eine Philoſophie an ſich, ſtamme ſie von Hegel, Feuerbach oder Schopenhauer, wie eine Muſik an ſich. Wie in der Muſik ſucht er in der Philoſophie nur den Ausdruck, der ſeiner jeweiligen Innenſpannung entſpricht. Dieſe aber iſt in jedem Vorgange des Denkens einzig auf Entladung zum Theater gerichtet. Auch Optimismus und Peſſimismus ſind Mittel, um Theater zu ſpielen, um der erſtrebten Ausdruckswirkung die ſchärfſte, wirkſamſte Faſſung zu geben. Alles was die Welt bietet, Erlebtes und Erdachtes, Geſchehenes und Zukünftiges iſt nichts anderes und kann nichts anderes ſein als ſolches Mittel. Wenn Wagner philoſophiert, ſo bedeutet das nicht mehr und nicht weniger, wie wenn er dichtet, komponiert, in-

ſtrumentiert oder Dekorationsſkizzen zeichnet. Es iſt ein Wirken für das Theater mit Mitteln, die nur ſoweit Sinn und Bedeutung haben, als ſie dieſem Theater zu dienen vermögen. So gibt es in den Schriften nur ein einziges, im abſoluten Sinne Wahrhaftiges und Erörterungsfähiges: den Künſtler Wagner, der um neue Mittel des Ausdruckes ringt. Dieſe Mittel findet er durch Aufſtellung und Klärung der Probleme des „Rein-Menſchlichen".

Das bisherige Schaffen hat Wagner auf den Begriff des „Rein-Menſchlichen" als Ausgangspunkt ſeines Schöpfertumes geführt. Gegenſatz des Rein-Menſchlichen iſt das Konventionelle, wie es ſich in allem Beſtehenden darſtellt. Konvention iſt Liebloſigkeit, das Rein-Menſchliche iſt die Liebe. In den Geſtalten der Elſa und des Siegfried iſt das weibliche und männliche Urbild des erträumten Rein-Menſchlichen erſtanden, beide gehen unter durch die Liebloſigkeit. Der Kampf zwiſchen Rein-Menſchlichem und Konvention hat Wagner zum Revolutionär gemacht, die Revolution, wie er ſie faßt, iſt Aufſtand der Liebe gegen die Konvention, Gewinnung des Rein-Menſchlichen, aus deſſen Anerkennung ſich alle Folgerungen politiſcher und äußerer Natur ergeben. Worauf aber beruht die Notwendigkeit dieſes Rein-Menſchlichen als höchſten Zieles? Sie wurzelt in Wagners Veranlagung, alles innere und äußere Geſchehen gemäß der Bedeutung für den Ausdruck zu werten. Dieſe Bedeutung des Ausdruckes erkennt Wagner als abhängig von dem Grade der auszudrückenden Gefühlserregung, der Drang nach höchſtmöglicher Intenſität der Gefühlserregung führt ihn auf den Begriff des Rein-Menſchlichen. Was er ſo nennt, iſt in Wahrheit das rein Gefühlsmäßige, die ſchrankenloſe Hingabe an den Affekt des Augenblickes. Es iſt Anerkennung der Herrſchaft des Senſualiſtiſchen in allen Erſcheinungen und ihren gegenſeitigen Beziehungen. Was nicht der Löſung in dieſes Senſualiſtiſche fähig iſt, muß als geringwertig und unzureichend im rein menſchlichen Sinne erſcheinen. Daraus ergibt ſich Wagners Auffaſſung der Kulturgeſchichte, deren Interpretation durch ihn unabhängig iſt von ſtofflichen Irrtümern rein hiſtoriſcher Art. Es ergibt ſich daraus ſeine Bewertung der Künſte. Im Mittelpunkt jeglichen Schaffens ſteht der Menſch, dieſer Menſch aber als rein ſenſualiſtiſches Weſen. Alle Kundgebungen der Kunſt werden gemeſſen an ihrer Fähigkeit zur Darſtellung des ſenſualiſtiſchen Menſchen.

Solcher Aufgabenſtellung gegenüber müſſen bildende Künſte, Dichtkunſt und ſelbſt Muſik in ihrer bisherigen Geſtalt unzureichend erſcheinen.

Sie vermögen beſtenfalls eine Teilerſcheinung des ſenſualiſtiſchen Menſchen zu geben, niemals die Totalität. Erſt aus der gleichzeitigen Wirkſamkeit aller Sinneserregungen kann die Erſcheinung in voller Sinneshaftigkeit erſtehen. Dieſe reſtloſe Täuſchung vermag nur eine Kunſt als Zuſammenfaſſung aller ſonſtigen Künſte zu geben: die handlungsmäßig bewegte Szene. Die Szene allein iſt „volle künſtleriſche Wahrheit". In ihr gelangt „das wirkliche Leben auf das Treueſte und Begreiflichſte zur unmittelbaren Anſchauung". Die rein menſchliche Darſtellung kann ſich nie auf ein einzelnes beziehen, ſie muß das einzelne ſtets im Fluß der Beziehungen erfaſſen. „Dies iſt aber die rein menſchliche, dramatiſche Kunſt, weil ſie das menſchliche Leben ſelbſt in der Bewegung darſtellt: der Gegenſtand des Dramas iſt nicht der abgeſchloſſene, zur Erſcheinung gebrachte Akt, ſondern die Darſtellung des unbewußten Werdens, Erzeugens der Handlungen und Charaktere." Solches Werden und Erzeugen vollzieht ſich ſtets aus ſenſualiſtiſcher Erfaſſung des Geſamtvorganges, denn in allen Vorgängen des Dramas ſpiegelt ſich die „Gefühlswerdung des Verſtandes". Nur ſoweit iſt es Drama im Sinne Wagners, als es dieſe „Gefühlswerdung" nach ihrer „vollſten Unwillkür vor unſeren Augen verſinnlicht".

Gefühlsverdeutlichung iſt Aufgabe der künſtleriſchen Mitteilung. Nur was ſich dem Gefühl mitteilen läßt, iſt der künſtleriſchen Geſtaltung wert. Die Sprache war urſprünglich reine Gefühlsmitteilung. Sie iſt aus der Muſik entſtanden, dieſer Urſprung tönt nach im klingenden Vokal. Der Vokal iſt muſikaliſcher Naturlaut des Gefühles. Erſt allmählich wurde er durch Mitlauter abgegrenzt, um die Gefühle begriffsmäßig näher bezeichnen und unterſcheiden zu laſſen. In dem Maße wie das Natürliche, Rein-Menſchliche ſich verloren hat, haben ſich dieſe begriffsmäßigen Sprachelemente hervorgedrängt. So haben ſie allmählich die reine Verſtandesſprache der Proſa geformt. Es gilt, die Sprache als Gefühlsverdeutlichung wiederzugewinnen: den muſikaliſchen Naturlaut des Vokales als das Primäre zu erfaſſen, die innere Verbundenheit dieſer Naturlaute durch Gleichheit der Mitlauter anzudeuten, wie dies die ſtabreimende altdeutſche Dichtung getan hat. Das proſaiſch Begriffsmäßige der Sprachmitteilung iſt zugunſten des Gefühlsmäßigen zurückzudrängen. Reines Gefühl iſt reine Melodie, Melodie entſteht demnach aus der Verbindung der ſprachlichen Gefühlslaute. Hebung und Senkung des Akzentes beſtimmen den Ablauf der Melodie, die Atemperiode umgrenzt die Melodie-

periode. Die gesamte Sprachgestaltung erscheint in Wagners Deutung als physiologischer Prozeß, der dem menschlichen Körperbau entspricht. Der Konsonant ist die physiognomische Außenseite des Vokales, vergleichbar dem „Fleischfell" des menschlichen Körpers. Vokal ist der „ganze innere Organismus des lebendigen menschlichen Leibes". Nach außen abgegrenzt durch die physiognomiegebende Konsonanten-Haut, ist er nach innen durch eine zweite Konsonanten-Haut den Organen so verbunden, daß er aus ihnen Nahrung empfangen und weiterleiten kann. Das Herz ist „der tönende Laut in seiner reichsten, selbständigsten Tätigkeit. Sein belebendes Blut, das er nach außen zum Konsonanten verdichtete, kehrt, da es in seiner Überfülle . . . nicht aufgezehrt werden konnte . . . zu seinem eigensten Sitze zurück, um durch den das Blut wiederum unmittelbar belebenden Luftstrom sich selbst in höchster Fülle nach außen zu wenden."

Der Vergleich ist doppelt wertvoll: zunächst durch die naive Drastik, mit der Wagner den Entstehungsprozeß der musikalischen Gefühlssprache kennzeichnet, weiterhin durch das Gebiet, dem er den Vergleich entnimmt. Unwillkürlich wird so der naturalistische Charakter dieser „rein menschlichen" Gefühlsverdeutlichung hervorgehoben. Dem entspricht es, daß Wagner weiterhin „Auge" und „Ohr" des Gehöres unterscheidet. Das „Auge" des Gehöres vermag nur das durch den Konsonanten bestimmte Verstandesmäßige der Sprache zu fassen. Ihm teilte sich bisher der Dichter mit. Der Musiker wiederum wandte sich nur an das lediglich durch den Vokal berührte „Ohr" des Gehöres. Aber „nur das ganze, sehende und hörende, das ist das vollkommen verstehende Gehör, vernimmt den inneren Menschen mit untrüglicher Gewißheit", und „dies geschieht aber nur durch die Wort-Ton-Sprache". Auf dem Wege vom Gefühl zum Gefühl erhält sie die physiognomisch bestimmende Abgrenzung durch den konsonierenden Mitlauter, der jetzt selbst zum Ton wird.

Es ist das bis zur äußersten Konsequenz durchgeführte Muster einer naturalistischen Sprach- und Musik-Entstehungslehre. Nicht ganz so unbeabsichtigt gefunden, wie es scheinen mag, da „Siegfrieds Tod" bereits in Stabreimen entworfen war, wird sie zur nachträglichen Rechtfertigung des zwei Jahre vor „Oper und Drama" geschaffenen Textes. Mit der so begründeten alleinigen Berechtigung der Wort-Ton-Sprache, der Szene als Gefühlsverdeutlichung, des Rein-Menschlichen als einzigen Objektes der Kunst fallen naturgemäß bildende Künste, Dichtung und

Musik, insbesondere aber die Oper der Unzulänglichkeit anheim. Sie sind Verirrungen des Formungstriebes, hilflose, wenn nicht frivole Versuche. Erklärbar werden sie nur aus mangelhaften religiösen, staatlichen, gesellschaftlichen Vorbedingungen, aus der Entfernung all dieser Einrichtungen vom richtunggebenden Bewußtsein des Rein-Menschlichen.

Der Naturalismus der Gefühlsverdeutlichung hält nicht beim Fund der Wort-Ton-Sprache. Er geht dazu über, diese in ihrer grammatikalischen Gesetzlichkeit neu zu bestimmen. Der „zur Gefühlsuniversalität ausgedehnte Ton ist das erlösende Moment des dichtenden Gedankens, der in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlserguß wird". Aus der Folge solcher Gefühlsergüsse, wie sie sich in der durch die Atemperiode bedingten Phrase kundgibt, formt sich die Melodie. In ihr stellen sich die verwandtschaftlichen Beziehungen der Einzeltöne in gleichsam horizontaler, durch Hebung und Senkung des Akzentes bedingter Folge dar. Das Bewußtsein ihrer Verwandtschaft prägt sich aus in der Empfindung der Tonart. „Die Tonart einer Melodie ist das, was die in ihr enthaltenen Töne dem Gefühle zunächst in einem verwandtschaftlichen Bande vorführt." Zugleich erfüllen die Melodietöne auch eine vertikale Funktion. Die Tonart, der sie gefühlsmäßig angehören, hat zweidimensionale Ausdehnungsmöglichkeit: in die Breite als Melodie, in die Tiefe als Harmonie. Aus den sich daraus ergebenden mannigfachen Tonbeziehungen und Tonverbindungen, den Möglichkeiten des Wechsels, der Ab- und Umleitungen erwächst die unüberfehbare Folge melodisch-harmonischer Ausdrucksabstufungen. Gleichzeitig aber erhält der an sich noch „etwas unbestimmte" melodisch-horizontale Gefühlsinhalt durch den vertikalen Tiefenschnitt der Harmonie „volle Bestimmtheit des Ausdruckes", das heißt „vollständigste Mitteilung all seiner notwendigen Momente an die Sinne". Die moderne Musik hat sich als Kunst des unbestimmten, ungeklärten Gefühles aus der Harmonie entwickelt. Erst die Wort-Ton-Melodie vermag ihr die fehlende Bestimmtheit des Gefühles zu geben. Andererseits bedarf diese Wort-Ton-Melodie des Untergrundes der Harmonie, um ihren Gefühlsinhalt voll ausschwingen zu lassen. Die Wort-Ton-Melodie hat der Dichter durch Steigerung der Verstandessprache zur musikalischen Gefühlssprache gefunden. Die Harmonie hat der Musiker in jahrhundertelangem Ringen erfunden und ausgebaut. „Nur die Melodie, wie sie aus dem Wesen der modernen"-harmonischen-„Musik ermöglicht wird, ist die den Dichter erlösende, seinen Drang erregende

wie befriedigende Melodie." Nun alſo treffen Dichter und Muſiker, Wort-Ton-Melodie und Harmonie, horizontaler und vertikaler Gefühlslaut im Schnittpunkte zuſammen. „Der Dichter iſt Muſiker geworden, der Muſiker Dichter: jetzt ſind ſie beide vollkommener künſtleriſcher Menſch."

Organ zur Wahrnehmbarmachung der Wort-Ton-Melodie können nur unmittelbare Teilnehmer an der Handlung ſein, die jederzeit individuellen Einfluß auf dieſe üben, alſo lediglich Einzelperſönlichkeiten. Der Chor der bisherigen Oper muß daher als individuell unbeſtimmte Maſſe verſchwinden. Organ zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie iſt allein das des Wortes nicht fähige und nicht bedürftige Orcheſter. Es iſt der „verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchſter lebendigſter Beweglichkeit", die „Verdichtung der Glieder des vertikalen Akkordes zur ſelbſtändigen Kundgebung ihrer verwandtſchaftlichen Neigungen nach einer horizontalen Richtung hin". Die Orcheſterſprache, von der Sprache der Menſchenſtimme grundverſchieden, hat gleichſam nur Vokale ohne Konſonanten. Sie iſt alſo rein gefühlsmäßig ohne mindeſte begriffliche Beimiſchung, ähnlich dem Urton der menſchlichen Sprache. Die Verſchiedenheiten der Inſtrumente aber ähneln den in der menſchlichen Sprache durch Zutritt der Konſonanten gewonnenen Lautverſchiedenheiten. Man kann alſo die Inſtrumente ihren Familien nach in verſchieden konſonierende Charaktere teilen. Sie ſtufen ſich untereinander ähnlich ab, wie in der Wort-Sprache die Anlaute P, B, W, weiterhin F. So läßt ſich auch die Zuſammenſetzung des Orcheſters nach einem dem menſchlichen Sprachvorgang vergleichbaren Unterſcheidungsprinzip erkennen und demgemäß entwickeln.

Dieſer von Wagner mit dialektiſch dozierender Freude ins einzelne fortgeſponnene Gedankengang bedeutet dem Kerne nach eine bis in die letzte Konſequenz durchgeführte klangbegriffliche Materialiſierung des Gefühles. Ein innerlichſter, undurchſchaubarer Vorgang: das Fühlen, wird zum Objekt einer bis in das fernſte Geheimnis verdeutlichenden Darſtellung, zum Inhalt einer theatraliſchen Vorführung. Damit hört es auf, Gefühl im urſprünglichen Sinne des Unbewußten zu ſein. Es wird zum Präparat der darſtellenden Kunſt, zum gegenſtändlich bewußten Handlungsſtoff. Als ſolcher kann es nicht mehr und nicht weniger Bedeutung beanſpruchen als ein Handlungsſtoff aus der Geſchichte. Es unterſcheidet ſich vom hiſtoriſchen Handlungsſtoff nur dadurch, daß es

der beſonderen Individualität ſeines Urhebers neue künſtleriſche Impulſe bietet, wie dieſe Individualität ihrer bedarf. Einzig in ſolcher Impulsbefeuerung liegt der eigentümliche Wert der Kunſtanſchauung aus dem Fühlen.

Das Rein-Menſchliche als idealiſtiſch gemeintes Ziel offenbart ſich in der „Gefühlswerdung" alles Geſchehens. Indem das Gefühl zur Grundlage künſtleriſchen Schauens überhaupt wird, iſt mit der zweiten Forderung des „Werdens", der „Darſtellung des unbewußten Erzeugens der Handlungen und Charaktere" eine weitere Charakteriſtik des neuen Theaters gegeben: das Moment der Entwicklung tritt als bewegende Kraft in das rein menſchliche „Gefühl". Das Gefühl darf nicht nur in einer beſtimmten Phaſe, einer beſonderen Hochſpannung geſtaltend feſtgehalten werden. Das wäre ein Akt der Stiliſierung. Nur wenn ſich das Gefühl im ununterbrochenen „Werden" darſtellt, wird dieſe Darſtellung zur Illuſion der Naturtreue. Naturtreue aber fordert Wagner als oberſtes Geſetz für jede ſzeniſche Darſtellung. „Nichts, was irgend in den Mitteln der Szene vorhanden iſt, ſoll auf der Szene nur gedacht oder angedeutet, ſondern alles ausgeführt werden." Dementſprechend dürfen der Szene nur Aufgaben geſtellt werden, die ſolche Naturtreue der Vorführung ermöglichen, den „Drang aus dem Leben in das Kunſtwerk" begreiflich machen. Begreiflichmachung des Gefühles iſt höchſte Aufgabe der Szene. Mittel dazu iſt die Verdeutlichung des Gefühlsgeſchehens als Ausdruck einer kontinuierlichen Entwicklung. Die Idee der unausgeſetzt fließenden Entwicklung wird damit zum ſzeniſchen Formungsprinzip.

Wie der Begriff des Rein-Menſchlichen als des rein Gefühlhaften, ſo iſt der Begriff der Entwicklung eine der Grundlagen romantiſcher Weltanſchauung. Der Entwicklungsgedanke iſt die naturwiſſenſchaftliche Errungenſchaft des neunzehnten Jahrhunderts. Er ſetzt an Stelle organiſchen Wechſels der Subſtanz die Lehre von der Steigerung, er interpretiert das Wachſen als ein Fortſchreiten. Er zieht dieſe Tendenz ſeiner Lehre aus der Veränderung der ſinnlichen Erſcheinungswelt, die er als Höher- und Beſſerwerden auffaßt. Wagners Denken iſt getragen von der Vorſtellung des Entwicklungslebens. Er ſchreibt eine erſtaunliche Reihe autobiographiſcher Studien, nicht nur durch äußere Anläſſe angeregt, nicht aus Eitelkeit. Er iſt ſich ſelbſt das aufſchlußreichſte Objekt einer Darſtellung der Entwicklungslehre und vermag ſein eigenes Leben und Schaffen garnicht anders zu ſehen, als unter dem Geſichtspunkt fortſchreitender Stei-

gerung. Gleich dem eigenen Leben ſieht er das Geſchehen der Geſchichte nur als allmählichen Zuſammenfluß werdender Kräfte zur Erreichung eines höchſten Zieles. Daher ſeine Reform- und ſpäteren Regenerationsideen, ſein Glaube an die Revolution, die er nicht als Umſchichtungsprozeß, ſondern als Mittel zur Erfüllung eines Zukunftstraumes auffaßt. Daher auch ſeine Konſtruktion kultur- und kunſtgeſchichtlichen Geſchehens, ſeine graduelle Bewertung der Künſte und der großen Künſtler verſchiedener Zeiten. Der Entwicklungstheoretiker muß ſtets einen Turm bauen. Vergangenheit iſt Fundament, Zukunft muß Spitze ſein. Zwiſchen Vergangenheit und Zukunft baut der Fortſchritt, je kühner der Wille iſt, um ſo näher glaubt er ſich der Höhe. Dieſe Betrachtungsart erſtreckt ſich auf alle Gebiete. Soll die Idee der abſoluten Entwicklung überhaupt gelten, ſo muß ſie einheitlich zur Anwendung kommen. Sie umfaßt das ſtaatliche, politiſche, religiöſe Leben, die Geſchichte der Künſte untereinander und im einzelnen, das Werden der beſonderen Perſönlichkeit. Sie greift von hier aus über auf die organiſche Struktur des Kunſtwerkes ſelbſt, gibt ihm das Grundgeſetz der Geſtaltung. Nur aus bewußter Erkenntnis der Wichtigkeit, die dem Begriff des „Werdens" bei Wagner zufällt, läßt ſich die Konſtruktion ſeiner Äſthetik erfaſſen, läßt ſich die Bedeutung des Gefühles als Grundlage ſeines Schaffens begreifen. Senſualismus und Entwicklungsgedanke ſind zwei einander bedingende und ergänzende Erſcheinungen. Wie der ſenſualiſtiſch veranlagte Künſtler ſich des Entwicklungsprinzipes zur Formgeſtaltung bedienen muß, ſo wird der entwicklungshaft empfindende Menſch dem Gefühl als höchſtem Geſetzgeber, als reinſtem Aufnahmeorgan zugetrieben.

Entwicklung bedingt Vorſtellung der Gegenwart als Spannung zwiſchen Vergangenheit und Zukunft, Vorſtellung der Gegenwart alſo auch in der Kunſt als realer Bewegung, Übernahme des Zeitbewußtſeins in die Kunſt. Jede ſtiliſierende Kunſt ſchaltet dieſes reale Zeitbewußtſein aus. Die muſikaliſche Form der Fuge, der Sonate hat einen Zeitablauf in ſich ſelbſt, unabhängig von der Wirklichkeit zeitlichen Geſchehens. Gefühlsnaturalismus aber, der das Werden des Gefühles naturgetreu darſtellen will, bedarf zur formalen Geſtaltung der zeitlichen Identifizierung mit der Wirklichkeit. Er bedarf daher der Vorſtellungen von Vergangenheit und Zukunft als gefühlhafter Bauelemente der Form. Vergangenheit ſtellt ſich dem Gefühle dar als Erinnerung, Zukunft ſtellt ſich dar als Ahnung. Aus der Zuſammenfaſſung von Erinnerung und Ahnung geſtaltet ſich die

künſtleriſche Darſtellung der Gefühlsentwicklung. Beides, Erinnerung und Ahnung, kann ſich nur auf die wichtigſten Motive des Gefühlsgeſchehens beziehen. Des Mittels ſolcher Erinnerung hat ſich die Oper ſchon vor Wagner, hat er ſich ſelbſt im ſteigenden Maße bedient. Nun aber werden Erinnerung und Ahnung zu bewußt verſchlungenen muſikaliſchen Ausdruckserſcheinungen. Sie ſpiegeln ein zeitlich pſychologiſches Geſchehen, das den Motiven des dichteriſchen Vorganges entſpricht. „In dieſen Grundmotiven, die eben nicht Sentenzen, ſondern plaſtiſche Gefühlsmomente ſind, wird die Abſicht des Dichters, als eine durch das Gefühlsempfängnis verwirklichte, am verſtändlichſten, und der Muſiker, als Verwirklicher der Abſicht des Dichters, hat dieſe zu melodiſchen Momenten verdichteten Motive, im vollſten Einverſtändnis mit der dichteriſchen Abſicht, daher leicht ſo zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechſelſeitigen Wiederholung ihm ganz von ſelbſt auch die höchſte einheitliche muſikaliſche Form entſteht."

Vorbild der motiviſchen Entwicklung für den Muſiker iſt nicht das loſe Reminiſzenzenſpiel der Oper. Es iſt das feſtgeknüpfte thematiſche Gewebe der Inſtrumentalmuſik Beethovens. Sie war nach Wagners Meinung durch ſolche Art der Klangbehandlung bereits bis unmittelbar vor die abſolute Gefühlsverdeutlichung gelangt. Ihr fehlte nur noch die aus dichteriſcher Abſicht gewonnene Wort-Ton-Melodie zur äußerſten Wahrheit des Ausdruckes. Wort-Ton-Melodie in ihrer Steigerung zur Gebärde und Handlung, orcheſtrale Harmonie, durchwogt von Erinnerung und Ahnung der dichteriſch muſikaliſchen Grundmotive – dieſe beiden gegenſätzlichen und doch einander deckenden Ausdrucksmittel ergeben die „vollendetſte einheitliche Kunſtform". In ihr kann ſich „ein weiteſter Zuſammenhang von Erſcheinungen des menſchlichen Lebens – als Inhalt – in einem ſo vollkommen verſtändlichen Ausdrucke an das Gefühl mitteilen, daß dieſer Inhalt in all ſeinen Momenten ſich als ein das Gefühl vollkommen erregender und vollkommen befriedigender kundgibt".

Dies ſind die Grundzüge der Lehre. In der Formulierung allgemein gehalten, ſind ſie doch in den entſcheidenden Punkten auf ein vorher konzipiertes Werk: „Siegfrieds Tod" hin gedacht. Der Stabreim, die ſprachliche Diktion mit ihrer bewußten Betonung gefühlsmäßigen Gedankenablaufes, die Wahl des mythiſchen Stoffes als dem Rein-Menſchlichen nächſtkommender, einfachſter Vorſtellungsregion – alles ſteht

feſt, ehe die theoretiſche Begründung gefunden wird. Eine Reihe als allgemein verkündeter Erkenntniſſe behält auch nur Gültigkeit für die dieſem Werk direkt entſtammende Schaffensgruppe. Die Alliteration, dem beſonderen Stoff angepaßt, tritt ſpäterhin wieder zurück oder verſchwindet ganz, Chor und mehrſtimmiges Enſemble erweiſen ſich in der Praxis des Schaffens wichtiger, als der Theoretiker zugibt. Die Lehre behält auch in der Aufſtellung muſikaliſcher Geſtaltungsgrundſätze keine dauernde Gültigkeit. Die geſchloſſene periodiſierte Form wird ſchon in der nächſten Schaffenszeit in höherem Maße Grundgerüſt, als die ſpekulativen Darlegungen vermuten laſſen. Das Geſchriebene klingt weit rückſichtsloſer, als ſich das Geſchaffene erweiſt, vieles erſcheint einer Konſtruktionsidee zuliebe ſchärfer formuliert, als der Künſtler gutheißen kann. Die ungehemmt naturaliſtiſche Zeit hat Wagner in Wahrheit bereits mit dem Entwurf des Proſadramas „Friedrich der Rotbart" überwunden. Schon in der Tatſache der Rückwendung zur Muſik lag eine innere Bändigung. Ihr in erſter Linie dienen auch die theoretiſchen Schriften. Indem ſie die Spekulation zur äußerſten Höhe emporführen, bringen ſie zugleich die Befreiung von ihr.

Das Politiſche, Tendenzióſe, das ſich in die Schaffensentwürfe eingeſchlichen hat, wird nun völlig ausgeſchaltet und auf den inneren Urſprung zurückgeführt. Er liegt in dem Verlangen nach Ausdruckserweiterung, im Drang, dieſer Ausdruckserweiterung die nötigen Impulſe zu gewinnen, im Problem der Formung dieſer neuen Impulſe. So erſcheint das Phantom des Rein-Menſchlichen, das zweite Phantom entwicklungshaften Gefühlswerdens. Aus beiden erwächſt das dritte Phantom eines Kunſtwerkes der Zukunft mit dem Ziele entwicklungsmäßig geformter Gefühlsverdeutlichung des Rein-Menſchlichen. Der Senſualismus triumphiert. Aus ihm ergibt ſich der materialiſtiſche Charakter der Kunſt-, insbeſondere der Muſikauffaſſung. Er erzeugt das Ausdruckſtreben und treibt es dauernd vorwärts. Hinter allen dieſen Antrieben aber ſteht als urzeugendes Moment der Spielwille des Theaters, der ſich ihrer nur bedient als Mittel, um einen neuen Reigen der Phantaſie vorübergleiten zu laſſen.

Von dem Revolutionsdrama „Siegfrieds Tod" aus war Wagner zum zweitenmal und jetzt bewußt zum Schriftſteller geworden. Er mußte ſich der kritiſchen Äſthetik zuwenden, um ſich mit den handlungsmäßig zu-

ſammengedrängten Ideen des Rein-Menſchlichen, der Freiheit, des Beſitzes auseinanderzuſetzen und auf dieſem Wege den Zugang zur Muſik des Werkes finden zu können. Während der Arbeit aber, deren letzter Abſchnitt, die dreiteilige Schrift „Oper und Drama" ihn vom Herbſt 1850 bis zum Februar 1851 feſthält, geſchieht es, daß er den Ausgangspunkt aus den Augen verliert. Im gleichen Maße, wie er ſich der Revolutionsideen ſchriftſtelleriſch entledigt, verſinkt das revolutionär konzipierte Werk. Es löſen ſich aus ihm die künſtleriſch entwicklungsfähigen Keime und gewinnen neues Leben. Der ſchuldlos ſchuldige Siegfried, die Befreiung der Nibelungen, der Sieg der königlichen Zukunftsrepublik – dieſe halb künſtleriſchen, halb politiſch programmatiſchen Ideen zerfließen. An ihre Stelle treten andere Geſichte. Schon während des Abſchluſſes von „Oper und Drama" hatte ſich eine Wandlung der Siegfried-Erſcheinung vollzogen. Eine Dresdener Anregung vom Herbſt 1848 hatte Wagner die Märchengeſtalt des dummen Burſchen zugeführt, der auszieht, um das Fürchten zu lernen. Dieſe Anregung taucht im Winter 1850 wieder auf. Plötzlich ſcheint es Wagner, als ſei dieſer Burſche niemand anders als Siegfried, nur in verjüngter Erſcheinung. Äußerlich fügt ſich die neue Idee dem Vorhandenen an. Es ſchien zweckmäßig, ſogar notwendig, den vom Welttrug umſponnenen Helden von „Siegfrieds Tod" in der Reinheit ſeiner urſprünglichen Natur zu zeigen. Innerlich ſtand dieſer jugendliche Held dem jetzt ſich ſelbſt frei fühlenden Wagner näher, als die tragiſche Erſcheinung des Opfers weltlicher Konventionen. Einſt hatte er ſich als dieſes Opfer erkannt, jetzt hatte er mit „Oper und Drama" das Schwert gewonnen, das den alten Amboß in Stücke ſpaltete. So wächſt der Plan ſchnell zur Reife, bald nach Abſchluß von „Oper und Drama", in drei Wochen, vom 3. bis 24. Juni 1851, wird die Textdichtung entworfen. Damit iſt die Probe auf die Theorie gemacht. Was einſt, bei der Niederſchrift von „Siegfrieds Tod", nur unter Hemmungen durch die noch beſtehende Überlieferung verſucht wurde, geſtaltet ſich jetzt aus klarem, heiteren Bewußtſein. Um dieſe Zeit kommt ein jüngerer Dresdener Freund nach Zürich: Theodor Uhlig, Mitglied der Hofkapelle. Urſprünglich Gegner Wagners, hat er ſich allmählich zum enthuſiaſtiſchen Anhänger gewandelt und wirbt nun in Wort und Schrift für ihn. Er iſt der erſte, der den „jungen Siegfried" kennen lernt. Der Umgang mit Uhlig, die Ausſprache über das eben abgeſchloſſene literariſche und das jetzt kommende muſikaliſche Schaffen mag nachklingen in der „Mit-

teilung an meine Freunde", in der Wagner nun im Bewußtſein gewonnener Sicherheit den autobiographiſch äſthetiſchen Querſchnitt durch das Bisherige zieht.

Dieſe Schrift, ebenſo feſſelnd durch die hellſeheriſche Schärfe der Betrachtung wie durch die hinter den Worten verborgene tiefere Selbſtenthüllung, leitete gleichſam als Rechenſchaftsbericht die Herausgabe der „drei Operndichtungen": „Holländer", „Tannhäuſer", „Lohengrin" ein. Die Drucklegung verzögerte ſich wegen politiſch religiöſer Bedenken des Verlages. Bevor indeſſen die gewünſchten Änderungen fertiggeſtellt wurden, mußte auch der Schluß umgearbeitet werden. Hier hatte Wagner, nach kritiſcher Durchſprechung ſeines Werdens und Schaffens, den Hinweis auf das jetzt Kommende gegeben: den „jungen Siegfried" und „Siegfrieds Tod". Während der Verhandlungen mit dem Verlag aber haben dieſe Pläne bereits eine neue Geſtalt angenommen. Die Idee „dreier Dramen mit einem großen Vorſpiel" war aus der „großen Heldenoper" als letzte Faſſung des Dresdener Entwurfes hervorgewachſen. „An einem eigens dazu beſtimmten Feſte gedenke ich dereinſt im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebſt dem Vorſpiele aufzuführen ... Jeder, der dieſen Plan billigen kann, wird zunächſt mit mir auch gänzlich unbekümmert darum ſein, wie und wann dieſer Plan ſich dereinſt vor der Öffentlichkeit verwirklichen ſolle, da er das eine wenigſtens begreifen wird, daß ich bei dieſem Unternehmen nichts mehr mit unſerem heutigen Theater zu tun habe."

Als Wagner im November 1851 dieſe Worte ſchrieb, war das mitangekündigte dritte Drama ſowie das Vorſpiel nur in der Idee vorhanden. Nach Uhligs Abreiſe hatte er zunächſt die „Mitteilung" in ihrer erſten Faſſung zu Ende gebracht. Dann lockte die Muſik zum jungen Siegfried. „Das, was Du Dir gar nicht vorſtellen kannſt, macht ſich ganz von ſelbſt! Die muſikaliſchen Phraſen machen ſich auf dieſen Verſen und Perioden, ohne daß ich mir nur Mühe darum zu geben habe; es wächſt alles wie wild aus dem Boden. Den Anfang hab' ich ſchon im Kopfe, auch einige plaſtiſche Motive, wie den Fafner. Ich freue mich darauf, nun ganz dabei zu bleiben." So berichtet er an Uhlig. Liſzt gegenüber iſt er zurückhaltender. Obwohl auch der „junge Siegfried" für Weimar beſtimmt iſt und Wagner bereits zweihundert Taler als Vorſchußhonorar von dorther empfangen hat, kann er ſich nicht entſchließen, Liſzt die Textdichtung des „Siegfried" zuzuſtellen. Widerſtrebend empfindet er die Nötigung,

vieles daran erklären zu müſſen, was eigentlich keiner Erklärung bedürfen ſollte. Auch äußere Hemmungen machen ſich bemerkbar. Die Wohnung erweiſt ſich als unzulänglich und allzu geräuſchvoll, ein läſtiges Unterleibsleiden ſtört ihn. Uhlig, ein eifriger Kaltwaſſerfreund, hat ihn auf die Idee einer Waſſerkur gebracht. Wagner, jetzt ganz auf Natur und Natürliches eingeſtellt, iſt von dieſem Vorſchlag ſehr eingenommen. In der Nähe von Zürich, in Albisbrunn, befindet ſich eine ſolche Anſtalt. Wagner beſchließt, ſich dort erſt körperlich vollſtändig geſund machen zu laſſen, ehe er die Muſik zum „Siegfried" ernſtlich in Angriff nimmt. Neun Wochen, von Mitte September bis Ende November, dauert die Kur, bei der Karl Ritter ihm Geſellſchaft leiſtet. Die Arbeit ruht, aber der Plan wächſt weiter. Auf den Spaziergängen um Albisbrunn und in den Geſprächen mit Ritter dämmert langſam die Löſung auf, ein langer Brief an Liſzt vom 20. November 1851 enthält den ausführlichen Bericht. Er bringt zwei Mitteilungen von entſcheidender Bedeutung. Karl Ritters Mutter hat eine beträchtliche Erbſchaft gemacht. Sie kann nun den ſchon früher in Gemeinſchaft mit Jeſſie Lauſſot gehegten Plan einer dauernden feſten Unterſtützung Wagners durch ein ausreichendes Jahrgeld allein zur Ausführung bringen. Damit wird der „Siegfried"-Auftrag für Weimar, der nur Notbehelf war, hinfällig, Wagner zahlt den erhaltenen Vorſchuß zurück. Er tut es aber nicht allein, um ſich einer läſtigen Verpflichtung zu entledigen. Zur gleichen Zeit, wo das Ritterſche Anerbieten eintraf, hat der „Siegfried"-Plan eine für Weimar nicht mehr in Betracht kommende Form angenommen. In beiden „Siegfried"-Dramen blieb „eine Fülle notwendiger Beziehungen einzig der Erzählung, oder gar der Kombination des Zuhörers überlaſſen: alles das, was der Handlung und den Perſonen ... erſt die unendlich ergreifende, weithin wirkende Bedeutung gibt, mußte in der Darſtellung ungegenwärtig gelaſſen und nur dem Gedanken mitgeteilt werden". Nun treten dieſe erzählend gebundenen Teile als ſelbſtändige Handlungen hervor. „Denke Dir die wunderbar unheilvolle Liebe Siegmunds und Siegelinds; Wodan in ſeinem tief geheimnisvollen Verhältniſſe zu dieſer Liebe; dann in ſeiner Entzweiung mit Fricka, in ſeiner wütenden Selbſtbezwingung, als er – der Sitte zulieb – Siegmunds Tod verhängt; endlich die herrliche Walküre, Brünnhilde, wie ſie – Wodans innerſten Gedanken erratend – dem Gotte trotzt und von ihm beſtraft wird: denke Dir dieſen Reichtum von Anregung, wie ich ihn in der Szene zwiſchen dem Wanderer und der Wala, dann

aber – breiter – in der erwähnten Erzählung Brünnhildes andeute, als Stoff eines Dramas, welches den beiden Siegfrieden vorangeht, und Du wirſt begreifen, daß nicht etwa bloß Reflexion, ſondern namentlich Begeiſterung meinen neueſten Plan mir eingab." Um die nun ſo erkannten drei Werke in einen großen Zuſammenhang zu ſtellen, bedarf es noch eines Vorſpieles „Der Raub des Rheingoldes". „Es hat zum Gegenſtand die vollſtändige Darſtellung alles deſſen, was in bezug auf dieſen Raub, die Entſtehung des Nibelungenhortes, die Entführung dieſes Hortes durch Wodan, und den Fluch Alberichs, im jungen Siegfried erzählungsweiſe vorkommt."

So berichtet Wagner am 20. November 1851 aus Albisbrunn an Liſzt, unmittelbar vor Abſchluß der Kur, die ihn zur Muſik des „jungen Siegfried" kräftigen ſollte. Der Arbeitsplan wird dadurch wieder umgeſtoßen. Es gilt zunächſt, das hinzugekommene dritte Drama nebſt dem Vorſpiel zu entwerfen und textlich auszuführen. Im gleichen Maße wie die neuerſchauten Erſcheinungen hervordrängen, tritt der „junge Siegfried" zurück, auch eine andere Muſik klingt innerlich auf. In dieſer Zeit des vorrückenden Winters 1851/52 dirigiert Wagner drei der Züricher Abonnementskonzerte mit eigenen und Beethovenſchen Werken. Auch die „Tannhäuſer"-Ouvertüre wird aufgeführt und Wagner ſelbſt iſt erſtaunt über ihre Wirkung. „Namentlich die Frauen ſind um und umgewendet worden, die Ergriffenheit war bei ihnen ſo groß, daß Schluchzen und Weinen ihnen helfen mußte. Merkwürdig waren mir die Berichte über die erſte Wirkung, die ſich meiſt als ungeheure Wehmut äußerte: erſt nachdem ſich dieſe in Tränen Luft gemacht, kam das Wohlgefühl der höchſten, überſchwenglichen Freude." Unter dieſen Frauen iſt die vierundzwanzigjährige Gattin eines aus Elberfeld gebürtigen Kaufmannes Otto Weſendonk. Er war kürzlich nach Zürich gekommen, um ſich dort als Vertreter ſeines amerikaniſchen Hauſes dauernd niederzulaſſen. Es ergibt ſich bald eine freundſchaftliche Annäherung zwiſchen Wagner und den Zugewanderten, von denen der Mann vorwiegend der bildenden Kunſt, Mathilde mehr der Dichtung und Muſik zugetan iſt. Die Konzerte, denen im April eine Aufführung des „Holländers" unter Wagners Leitung am Züricher Theater folgt, erweitern den Bekanntenkreis. Als beſonders wertvolle Bereicherung tritt Dr. Franz Wille hinzu, ein demokratiſcher Hamburger Journaliſt, der ſich mit ſeiner Frau Eliza im nahegelegenen Mariafeld ein patriarchaliſches Revolutionsaſyl

erworben hat. Geſellſchaftlicher Verkehr, muſikaliſch ausübende Tätigkeit laſſen die Ausführung der noch fehlenden „Nibelungen"-Teile einige Monate ruhen, gleichzeitig wirkt die Freude der beobachteten Eindrücke ſeiner älteren Muſik anregend und kräftigend auf Wagners Schaffensluſt. Im April 1852 erſt, faſt ein halbes Jahr nach jenem Brief an Liſzt, geſtalten ſich die endgültigen ſzeniſchen Entwürfe zur „Walküre" und zum „Raub des Rheingoldes". Dann entſteht in einem anmutigen Sommerſitz bei Zürich, dem hochgelegenen Gaſthof zum Rinderknecht, vom 1. Juni bis 1. Juli 1852 die Niederſchrift des „Walküre"-Textes. Sie erfüllt Wagner mehr noch als der „junge Siegfried" mit höchſter Schaffensfreude. „Ich bin wieder mehr wie je ergriffen von der Großartigkeit und Schönheit meines Stoffes: meine ganze Weltanſchauung hat in ihm ihren vollendeten Ausdruck gefunden. Nach dieſem Werke werde ich wohl nicht wieder dichten. Es iſt das Höchſte und Vollendetſte, was meiner Kraft entquellen konnte."

Wie beim „jungen Siegfried" meldet ſich ſofort die Muſik. Ein junger Beſucher aus dieſer Zeit erzählt, Wagner habe ihm die Melodie von Siegmunds Liebesgeſang „Winterſtürme wichen dem Wonnemond" während des Vorleſens geſungen und aufgeſchrieben. Nach der Schaffenserregung dieſer Niederſchrift fühlt Wagner die Notwendigkeit einer Arbeitspauſe. Er unternimmt eine Fußtour durch das Berner Oberland mit Abſchluß in Lugano, wohin er Minna nachruft, vom Lago maggiore über den Simplon, Genf, Lauſanne führt der Weg nach Zürich zurück. Verſchiedene deutſche Theater melden ſich jetzt mit Anfragen nach „Tannhäuſer", auch Berlin regt ſich. Hier aber verlangt Wagner Liſzt als Dirigenten, worauf zunächſt die Verhandlungen abgebrochen werden. Für die übrigen Bühnen verfaßt er eine eingehende Anweiſung zur Aufführung des „Tannhäuſer", der bald darauf eine ähnliche kleine Schrift über den „Holländer" folgt. So wird es November, bis die Textdichtung des „Rheingoldes" zum Abſchluß gelangt. Nun gilt es rückbauend die Teile der beiden „Siegfried"-Texte umzuarbeiten, die durch das Hinzugekommene der Kürzung oder Änderung bedürftig geworden ſind. Die ſprachliche Diktion wird gemäß der erlangten Übung im Stabreim verbeſſert, im einzelnen gekürzt, in anderem breiter ausgeführt. Zuſammenziehungen werden eingerichtet. Der Wechſelgeſang der Frauen und Männer bei der Totenfeier im Chor-Finale von „Siegfrieds Tod" fällt fort, er kehrt erſt im „Parſifal" wieder. Das Bedeutſamſte iſt die

Wendung im Grundplan von „Siegfrieds Tod". Das einſtige Anfangswerk hat ſich durch den Vorbau der drei anderen zum Schlußglied gewandelt, als ſolches muß es nun Löſung der vielfach verſchlungenen Fäden bringen. Im neu ausgeführten Vorſpiel des Nornengeſpräches wird die Verknüpfung der drei vorangehenden Werke gezeigt, die Löſung durch Untergang im Symbol des zerreißenden Seiles vorgedeutet. An die Stelle des Walküren-Chores, dem das erſte Brünnhilde-Drama entwachſen iſt, tritt eine große Szene zwiſchen Brünnhilde und Waltraute, die von Wotans Erwartung des Weltendes berichtet, Brünnhildes Endgeſang aber erhält eine neue, die erſte Faſſung verklärende Wendung. Der Ring zwar fällt wie einſt den Rheintöchtern zu, aber nicht als Symbol der Befreiung zum Leben, ſondern der Erlöſung durch die Liebe. Brünnhildes Feuertod führt nicht ſie und Siegfried als „Bürgen ewiger Macht" empor zu Allvater. Mit dem Brand des Scheiterhaufens legt ſie die Fackel an Walhall, wo Wotan und alle Götter ſchweigend in holzumſchichteter Burg der verzehrenden Flamme harren. Aus dem Freude, Sieg und Freiheit verheißenden Revolutionsdrama iſt die Apotheoſe der Liebe geworden:

„Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herriſcher Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Geſetz:
ſelig in Luſt und Leid
läßt – die Liebe nur ſein!"

Das Rein-Menſchliche ſiegt über die untergehende Konvention der Liebloſigkeit. So lieſt Wagner die fertige Textdichtung in den Weihnachtstagen 1852 bei Willes in Mariafeld vor, ſo erfolgt in den nächſten Monaten die private Drucklegung. So erſcheint das Werk ihm jetzt gereift zur Empfängnis der Muſik.

Nach Wagners Darſtellung in dem Albisbrunner Brief an Liſzt hat ſich die Ausweitung der beiden „Siegfried"-Texte zur Trilogie mit Vorſpiel hauptſächlich aus der Überbelaſtung beider Werke mit epiſchen Erzählungen und gedanklichen Mitteilungen

ergeben. An ihre Stelle die unmittelbare Anſchaulichkeit zu ſetzen, ſei der Grund des zykliſchen Ausbaues. Solche Erklärung mochte Liſzt gegenüber genügen, die vierteilige Erfaſſung erfüllt zweifellos die Aufgabe beſſerer Vergegenwärtigung des komplizierten Stoffes. Das im tieferen Sinne Weſentliche der Umarbeitung aber bleibt in dieſer Begründung unausgeſprochen. Der aus Dresden mitgebrachte, ſchon dort vom Entwurf des „Jeſus von Nazareth" überflügelte „Siegfried" erſchien Wagner, als er aus ſeiner Betäubung erwachte, als einzig gangbare Brücke zu neuem Schaffen. Dieſe Brücke führte aber nicht zur Muſik, ſondern zur Kritik und Äſthetik. Als Wagner ſie überſchritten hatte, fand er anſtatt des ſterbenden den aufblühenden Siegfried. Die ſtoffliche Verbindung beider war mehr äußerliche Rechtfertigung der Aufnahme eines neuen Planes, als organiſche Bedingtheit. In Wahrheit ſank mit der Idee des „jungen Siegfried" der Dresdener „Siegfried" zur Bedeutung eines Entwurfes herab, deſſen Ausführung Wagner wünſchen mochte, ohne ſie noch als zwingendes Gebot zu empfinden. Die nämliche Erſcheinung wiederholt ſich dem „jungen Siegfried" gegenüber: nach anfänglicher Freude tritt eine Erkühlung ein, die Arbeit bleibt liegen, es entſteht eine Pauſe, und wieder drängt ein neues Werk hervor. Der Antrieb liegt nicht im Bedürfnis der Stoffergänzung. Er liegt in dem Wunſche, aus dem Stoffkomplex den Anſatzpunkt für das endgültige Schaffen herauszufinden. Der gleiche Vorgang wäre denkbar an inhaltlich nicht zuſammenhängenden Stoffen, wie in dieſem Sinne bereits „Friedrich der Rotbart" der urſprüngliche Ausgang war.

Erſt als Wagner bei der „Walküre" anlangt, vermag er zu prüfen, ob ſie das einzige bleibende Ergebnis iſt, oder ob die beiden Anſtiegwerke ihr Eigenleben bewahren können. Er glaubt ſie halten zu können und erfindet dafür das Bindemittel: das Vorſpiel. Es iſt das einzige, bei deſſen Textdichtung Wagner nicht in die ſonſtige Schaffensekſtaſe gerät und ſein Höchſtes zu leiſten vermeint. Hier treten auch plötzlich die Bindungen an die Vergangenheit zutage. Wie vom „Holländer" zum „Vampyr", ſo ziehen ſich von den „Nibelungen" zu „Hans Heiling" genetiſche Linien. Das Gebot der Liebesentſagung iſt ſchon bei Marſchner Bedingung der Geiſterherrſchaft: „Denn will ich eure Krone tragen – muß ich der Erdenlieb' entſagen". Heiling, halb dämoniſcher Alberich, halb liebeſehnender Wotan, gleich beiden ſtimmlich als Bariton dargeſtellt, iſt König der Unterirdiſchen, der Zwerge, die Gold und Geſchmeide ſchaffen. Die

ſtoffliche Beziehung wirkt bis in die Muſik der „Walküre" hinüber: die Moll-Melodie der Todesverkündigung, die von hier aus das ganze Werk durchzieht, ſtimmt faſt notengetreu überein mit der Grandioſo-Arie der Bergkönigin „Sonſt biſt du verfallen dem rächenden Grimme der Geiſter". So läßt die Rückentwicklung zum „Rheingold"-Vorſpiel Anregungen deutlich hervortreten, die zweifellos auf die Dresdener Konzeption von „Siegfrieds Tod" eingewirkt hatten und dort in die erzählenden Partien eingeſchmolzen worden waren.

Wagner iſt ſich der zwieſpältigen Funktion dieſes Vorſpieles bewußt. Es muß da ſein, um die beiden „Siegfried"-Dramen zu ermöglichen, es hat keine Eigenbedeutung. Zugleich aber muß hier ſo vieles vorbereitet, gezeigt, erklärt werden, daß es den Umfang faſt eines vollen Bühnenwerkes beanſprucht. Von dieſem konſtruktionsmäßig gewonnenen Stützpunkte aus, im Hinblick auf die eigentliche Frucht des Stoffes, die „Walküre", geht Wagner nun zu Stamm und Wurzel zurück. Der „junge Siegfried" iſt ihm zwar ſchon fremd geworden, aber Anlage und Ausbau läßt ſich mit geringen Abweichungen der „Walküre" anfügen. Gänzlich fern ſteht ihm jedoch „Siegfrieds Tod". Das ihm Beſtſcheinende hat er herausgenommen, das Werk iſt ein Torſo. Andererſeits lockt der Gedanke der Vollendung eines Ganzen, wie es in ſolchen Umriſſen noch nicht geſchaffen wurde, und der Inhalt von „Siegfrieds Tod" iſt unentbehrlich für den Abſchluß. So erfindet Wagner dieſen, wie er das Vorſpiel erfunden hat. Die Geſtalt des männlichen Helden Siegfried iſt ihm weit entrückt, ihre Tragik hat für ihn nichts Ergreifendes, ihr Tod nichts Befreiendes. Eine andere Tragik iſt an ihre Stelle getreten: die aus der „Walküre" herüberleuchtende Tragik der durch Täuſchung wiſſend gewordenen Weibesliebe, für die Untergang Erfüllung und Erfüllung Untergang iſt. Die Flamme dieſer Liebe durchweht nun auch „Siegfrieds Tod", aus ihr erhält der alte Entwurf neues Leben. Es zeigt ſich, daß gerade da, wo Wagner die großen Schnitte für die ſpäteren Werke hatte machen müſſen, die neuen Handlungstriebe einzuſetzen waren. Das Gerüſt konnte bleiben, es mußte nur anders gerichtet werden. So wird die „Walküre", aus dem erſten Entwurf als deſſen innerſter Lebenstrieb emporgeblüht, rückwirkend wieder zur Kraft, aus der jener Entwurf neue Daſeinsmöglichkeit empfängt. Wagner kann das Geſamtwerk abſchließend runden. Aber dieſes Werden vom Schluß zum Anfang, vom Anfang wieder zum Schluß, das Erſte aus dem Letzten wachſend, dieſes Letzte aus dem Erſten wieder neu erſtehend—

dieſer doppelte Lauf des Schaffensvorganges hat einen Riß in das Ganze gebracht. Er zerteilt das Geſamtwerk in zwei Hälften. Nur die eine, unmittelbar der „Walküre" eigene, vermag jetzt Klang zu gewinnen. Die zweite, dem menſchlichen Weibe Brünnhilde angehörend, muß noch über ein Jahrzehnt ruhen, bis auch der ihr innewohnende Ton vernehmbar wird.

Aus den beiden Frauengeſtalten: der Walküre Brünnhilde, dem Weibe Brünnhilde wächſt die löſende Muſik. Dementſprechend entſteht die Kompoſition in zwei Teilen. Der erſte umfaßt die Handlung der Wunſchmaid, der zweite die der erfüllenden Frau. Zwiſchen beiden zieht ſich die Grenze eines Dezenniums. Erſt als Wagner das Weſen des opferbereiten Weibes erlebend erfährt, kann seine Siegfried-Natur das Feuer durchſchreiten, das die Wotan-Natur um die Schlummernde gelegt hat.

Der Erſcheinung des Weibes gegenüber treten die Mannesgeſtalten: Siegfried und Wotan zurück. Beide ſind wechſelnde Inkarnationen des Männlichen. Wotan iſt der Wünſchende, dem das erfüllende Weib verſagt bleibt. An die Sitte gebunden, kann er die ihn Verſtehende nur als Kind ſeines Verlangens, als Tochter ſeines Willens, als Wunſchmaid erzeugen. Ihm gegenüber ſteht Siegfried, Wotans verjüngte Wiedergeburt, ſein zweites, vom Zwange der Konvention befreites Selbſt. Indem er den Speer der alten Verträge zerſchlägt, gelangt er in den Beſitz des von Wotan nur Erträumten. Es iſt kein Widerſpruch zwiſchen Wotan und Siegfried, es wird auch keine Gewichtsverſchiebung der Hauptfiguren durch den Wechſel beider Erſcheinungen veranlaßt. Im Sinne der muſikaliſchen Handlung ſind beide innerlich identiſch, beide eine einzige Geſtalt, nur auf verſchiedenen Stufen des Werdens: der erſte als Gebundener, der andere als Freier. Darum muß Wotan verſchwinden, als Siegfried zur Tat gelangt, darum muß Siegfrieds Untergang auch Wotans Untergang ſein. Mittelpunkt aber im Sinne der Muſik iſt keiner von beiden, Mittelpunkt iſt einzig das Weib. Es ſchafft die Umwandlung des Mannes, es beſtimmt ſein Weſen und ſein Handeln.

Dieſes Weib iſt in Wagners Leben getreten, mit ihm die Muſik des neuen Werkes. Sie war zum erſtenmal erſchienen in Jeſſie Lauffot, deren Haus er als Flüchtiger betrat, um mit ihr wie Siegmund mit Sieglinde zu entfliehen. Gleich Siegmund war er auf der Flucht unter der Forderung der Sitte gefallen, jene Liebe war wie ein Sturm vorübergerauſcht. Nun kam das Weib zum zweiten Male, doch jetzt nur als Kind ſeiner Träume,

Vertraute ſeines Schweigens. So bringt ſie die Wotan-Natur zur tönenden Erſcheinung. „G. S. M." ſteht über den Skizzen zum Vorſpiel der „Walküre". Es bedeutet „Geſegnet ſei Mathilde". Aus Jeſſie-Sieglinde und Mathilde-Brünnhilde vollendet ſich das muſikaliſche Schickſal Siegmunds und Wotans.

„Ich habe es nicht recht gefunden," ſchreibt Eliza Wille in ihren Erinnerungen, „wenn ich hier und da geleſen und gehört, Wagner habe in Zürich ſchwere Leiden des Exils gekannt. Der Verbannte, den alle hochhielten, lebte in der Sicherheit des eigenen Herdes und hatte Freunde, die für ihn eintraten. Einer war darunter, der wohl ſelten ſeinesgleichen findet. Jeder fühlte ſich geehrt, dem Wagner ein freundliches Wort ſagte... Die Lage politiſch Exilierter in ihrer langen, herben Qual, mit ihrem hoffnungsloſen Suchen nach Teilnahme, ihrem Anklopfen, das vielfach abgewieſen wurde, hat er in Zürich nicht gekannt." In Wagners eigenen Mitteilungen ſtellt ſich alles anders dar. Ruhe, Sicherheit, Anerkennung, Teilnahme fehlt ihm oder wird ihm doch nur unzureichend zuteil. Dauernd plagen ihn Sorgen, jede ſcheinbar günſtige Wendung nimmt einen enttäuſchenden Verlauf. Bitterkeit, Haß, Verachtung gegen die Welt ſteigen immer höher, und die perſönlichen Verhältniſſe treiben ihn ſchließlich zu verzweifelten Entſchlüſſen. Hat Eliza Wille nur oberflächlich geurteilt? Gerade ſie wußte von dem ſich leicht mitteilenden Wagner vieles, in den 1852 beginnenden Beziehungen zu Mathilde war ſie beider nächſte Vertraute. Hat Wagner übertrieben? Die Briefe knüpfen an Tatſachen an. Er iſt ſtändig in Geldnot, ſeine Einnahme-Erwartungen erfüllen ſich nie oder unzureichend, die Verhandlungen mit Verlegern ſcheitern, die ſeeliſchen Konflikte ſtürzen ihn in Elend.

Beide haben recht, Eliza Wille wie Wagner. Die Freundin ſieht die äußeren Schwierigkeiten als ſtets lösbar an und empfindet die inneren im Sinne tiefer Notwendigkeiten, Wagner ſchreit im unmittelbaren Erleiden ſchmerzhaft auf. Für dieſes Erleiden ſpielen die äußeren Dinge eine wichtige, aber nicht ausſchlaggebende Rolle. Liſzt, der Großherzog von Weimar, Otto Weſendonk, gelegentlich auch andere müſſen zwar um Geld gebeten werden, aber es kommt ſchließlich. Die Aufführungen der früheren Opern in Deutſchland folgen zwar nicht ſo, wie Wagner es wünſcht, aber es geht doch voran. Am läſtigſten erweiſt ſich die im Frühjahr 1855 übernommene Verpflichtung zur Leitung der phil-

harmonischen Konzerte in London. Die Arbeit ist störender und unerfreulicher, der Gewinn geringer, als Wagner gedacht hat, die Partiturarbeit an der „Walküre" wird empfindlich geschädigt. Behinderungen dieser Art können Wagner unwillig machen, aber nicht entscheidend beeinflussen. Die Schwierigkeiten kommen aus anderen Ursachen. Die Verbannung lastet schwer auf ihm. Es fehlt der lebendige Kontakt mit Bühne, Sängern, Orchester. Die Züricher Konzerte und Opernaufführungen können ihn nicht dafür entschädigen, daß es ihm versagt ist, „Lohengrin" zu hören. Für freundschaftliche Mitteilungen bieten sich ihm manche Wege, aber gerade der ihm als Musiker Nächststehende, Franz Liszt, ist in der Ferne. Nur zweimal kommt er nach Zürich, im Juli 1853 auf acht Tage, dann erst drei Jahre später im Oktober 1856. So fühlt sich Wagner von den beiden Wurzelgebieten seines Schaffens: Theater und Musik praktisch und in der persönlichen Mitteilung an Gleichgesinnte abgeschnitten. Über diese aus seiner Künstlernatur kommenden Lebenserschwerungen hinaus aber greift der menschliche Konflikt. Die junge, eben zu sich selbst erwachende Mathilde ist das Weib, das er aus seinem Wunsche zum Leben errufen hat, aus dessen Auge er die Ahnung verstehender Liebe spürt und das er darum für sein Begehren in Schlummer versenken muß. So türmt sich Äußeres und Inneres zur Qual des Lebensgefühles. Während die Beobachterin nur die Persönlichkeit in der Fülle reicher Daseinsbeziehungen erkennt, erlebt er das Gefühl des Leides, das aus ihm heraus nach Darstellung drängt. Er wird sich selbst zum Objekt des zu Schaffenden. Er glaubt so tief daran, daß sein eigenes Sein zum Spiegelbild des nach außen strebenden Kunstwerkes wird. Er lebt das Wotan-Leben, glanzvoll und leidenvoll zugleich, wie die schöpferische Phantasie es ihm gewiesen hat. Unwillkürlich wird er zum Darsteller seiner selbst, empfängt er das Gefühl seines Daseins aus dem Gefühl, das er als Gestaltungsinhalt vor sich sieht.

In den Weihnachtstagen 1852 hatte Wagner bei Willes den fertigen Textentwurf vorgelesen. Nun rüstet er für die Komposition auf die ihm eigene Weise. Sie ist stets an besondere Vorbedingungen gebunden. Äußere Annehmlichkeit der Lebensführung wohl schätzend, kann Wagner bei literarischer und poetischer Arbeit seine Ansprüche bescheiden, ohne dies als unerträgliche Entbehrung zu empfinden. Ganz anders beim musikalischen Schaffen. Er bereitet sich darauf mit Feierlichkeit vor. Fühlt er sich nicht völlig gesund, so gebraucht er erst eine

Erholungskur. Sein für die Arbeit beſtimmtes Zimmer muß eigens hergerichtet werden mit ſchönen Teppichen, Seſſeln, Kiſſen, Draperien, Bildern. Er kennt dann keine Rückſichtnahme auf Geld, jeder erreichbare Luxus wird aufgewendet. In den aus der Wiener und ſpäteren Münchener Zeit ſtammenden „Briefen an eine Putzmacherin" ſind ſolche Einrichtungen üppigſter Theaterphantaſie beſchrieben. Aus ihnen ſpricht nicht Verſchwendungsluſt oder Prachtliebe im gewöhnlichen Sinne. Sie ſind Suggeſtionsmittel, die Wagner zum Komponieren braucht, wie Schiller den Geruch faulender Äpfel zum Dichten. Wagners muſikaliſches Schaffen iſt ein Liebesakt. Auch hier iſt die Muſik das Weib, das er bei ſich empfängt. Wie für eine Liebesſtunde richtet er die Umgebung und ſich ſelbſt zu. „Bleiben Sie dort, ich bin in Brunſt," ruft er in Biebrich Weißheimer zu, als dieſer unvermutet kommt und den ſchnell Flüchtenden ſchweißgebadet antrifft. Die Neigung, dieſen Schaffensbedingniſſen nachzugeben, mag ſich in ſpäteren Jahren geſteigert haben, vorhanden war ſie ſtets. Auch in Zürich muß jetzt, wo die Zeit der „Ring"-Kompoſition herannaht, zunächſt die erforderliche Herrichtung getroffen werden. Im April 1853 wird eine neue, freundlichere Wohnung gemietet. „Du wirſt's bei mir ganz artig finden," meldet er an Liſzt, „der Üppigkeitsteufel iſt in mich gefahren und ich habe mir mein Haus ſo angenehm wie möglich hergerichtet." Die vorangehende Zeit wird ausgefüllt durch die private Drucklegung der „Nibelungen"-Texte und die Leitung einiger Züricher Konzerte. Gleichzeitig führt Liſzt in Weimar die drei großen romantiſchen Opern in kurzer Folge auf. Wagner ſelbſt gedenkt im Hinblick auf den „Ring" für ſein Schaffen praktiſch zu werben. Ein zweimal wiederholtes Konzert in Zürich mit Bruchſtücken aus ſeinen ſämtlichen Opern ſoll ihm neue Freunde gewinnen, vielleicht als Anregung zur Errichtung einer Bühne für den „Ring" in Zürich wirken. Ein enthuſiaſtiſcher Erfolg iſt das Ergebnis, der erhoffte Nachhall bleibt aus. Dies iſt die Feier des vierzigſten Geburtstages. Bald darauf kommt Liſzt nach Zürich, und beide Freunde ſind nach Jahren intimen Briefverkehres zum erſtenmal beieinander. Nachdem Wagner im Beginn des Jahres durch Uhligs frühen Tod tief erſchüttert war, iſt dieſe Auffriſchung an Liſzt ein ſtarker Anſporn zur Arbeit.

Aber er zaudert, er braucht noch mehr. „Ich bedarf einer gewiſſen Sättigung von außen her, um dann durch einen ſchönen Gegendruck mein Innerſtes freudig wieder nach außen zu werfen. So muß ich ganz

ungehindert ſein, reiſen können, Italien beſuchen, vielleicht auch Paris wieder beſuchen dürfen, um dann zu der angenehmen Ruhe zu kommen, die mir jetzt eben fehlt." Nach Liſzts Abreiſe geht er mit Herwegh nach St. Moritz auf Berge und Gletſcher, dann wieder von Zürich aus über Bern, Turin, Genua, Spezia nach Mailand, dann nach Baſel, wo Liſzt mit Joachim, Bülow, Cornelius, Draeſecke vom Karlsruher Muſikfeſt kommt und ein paar übermütige Tage verbracht werden. Die Muſik rückt näher, aber noch iſt ſie nicht da. Mit Liſzt und der Fürſtin reiſt Wagner nach Paris, als beide fort ſind, ruft er Minna dorthin und verlebt mit ihr im Angedenken an Vergangenes noch eine Woche des Vergnügens. Es wird Ende Oktober. Plötzlich kehrt Wagner zurück. Die Zeit iſt da. Am 1. November 1853 wird die „Rheingold"-Kompoſition begonnen.

Fünfeinhalb Jahre waren vergangen ſeit dem „Lohengrin"-Abſchluß. Nur eine kleine Gelegenheitskompoſition fällt in dieſe Zeit: eine „Sonate für das Album von Frau M. W." Kurz vor der Aufnahme des „Ringes" geſchrieben, iſt ſie eine Zuſammenfaſſung des Bisherigen und Vordeutung des Kommenden, die zarte Huldigung für die Weckerin ſeiner Muſik. Nun fließt dieſe in faſt ununterbrochenem Strom. Krankheit, äußere Hemmungen durch Geſchäfte können nur zeitweilige Pauſen, keine Produktionsſtockung eintreten laſſen. Vom 1. November 1853 bis zum 14. Januar 1854 entſteht die „Rheingold"-Muſik, am 28. Mai ſchon iſt die Partitur mit der von Mathilde empfangenen goldenen Feder abgeſchloſſen. Nur einen Monat wird pauſiert. Vom 28. Juni bis zum 27. Dezember, nicht länger als ein halbes Jahr, dauert die Kompoſition der „Walküre". Die Partitur nimmt diesmal längere Zeit in Anſpruch, der Londoner Aufenthalt iſt eine quälende Unterbrechung. Erſt im März 1856 wird das Schlußzeichen auch unter dieſe Arbeit geſetzt. Jetzt wartet Wagner mehrere Monate. Hausbaupläne werden erörtert, ein Opernplan „Triſtan und Iſolde", ein neuer Entwurf „Die Sieger" drängt ſich vorübergehend ein, Verhandlungen mit Breitkopf und Härtel nehmen Zeit und Gedanken in Anſpruch. Dann aber bricht „Siegfried" hervor. Am 11. September 1856 wird der erſte Akt begonnen und ähnlich wie ſchon bei der „Walküre" ſofort in Partitur gebracht. Wieder meldet ſich Neues von außen und innen. Weſendonks bieten ihm in dem ihnen benachbarten Haus mit Garten das langerſehnte Aſyl. Am Karfreitagmorgen 1857, als er dort erſte ſtille Umſchau hält, empfängt er die Viſion des „Parſifal". Noch-

mals behauptet „Siegfried" ſein Recht: am 30. Juli 1857 gelangt die Kompoſition auch des zweiten Aktes zum Abſchluß. Hier plötzlich reißt der Faden.

Es fehlt nicht an äußeren Gründen. Breitkopfs haben den Verlag des „Ringes" endgültig abgelehnt. Keine Aufführungsmöglichkeit bietet ſich für das alle erdenkbaren Maße überſteigende Geſamtwerk. War dies der Grund? War es Schaffensmüdigkeit nach der aufwühlenden Kraftausgabe? Aber ein neues Werk hatte ſich ſchon wieder gemeldet. Die Produktion ſtockte nicht, ſie hatte ſich nur einer anderen Richtung zugewendet. Das bisherige Werk, äußerlich Fragment, war in Wahrheit fertig. Die Handlung der „Walküre" und der zu ihr gehörenden Welt war abgeſchloſſen, ohne daß dies ihrem Schöpfer zum Bewußtſein gekommen wäre. Der junge Siegfried, der das Schwert neu ſchmiedet und den Wurm fällt, war der nämliche, den Brünnhildes Liebe wahrſagend erſchaut hatte. Nun iſt geſchehen, was Brünnhilde als Wotanskind wollte, als ſie dem unfrei gegebenen Befehl trotzte. Der Furchtloſe, den Wotan wünſchte, iſt erſchienen und erfüllt ſeine Sendung. Das iſt das Werk der Walküre, was darüber hinausgeht, gehört nicht mehr in ihre Welt.

Bis hierher reicht die ideelle Einheit des erſten „Nibelungen"-Teiles. Einheit iſt ſie gemäß dem inneren Sinne des Geſchehens, der zeitlichen Entſtehung der Muſik, dem ſtiliſtiſchen Charakter ihrer Diktion. Die „Walküre"-Handlung iſt das Zentrum. Aus ihr quillt das Leben der Muſik, um in den beiden „Siegfried"-Akten zu jenem Rein-Menſchlichen zu gelangen, das Wagner als höchſte Gefühlsäußerung: als Natur erſcheint. Dieſe Natur beſtimmt den Erſcheinungstypus der Muſik. Sie im geheimnisvollen Walten uranfänglich gegebener Kräfte zu zeigen, wird Aufgabe des Vorſpieles.

In der textlichen Ausführung hatte das „Rheingold" nur den Zweck, vieles ſtofflich Vorausſetzungsmäßige des Folgenden zuſammenfaſſend darzuſtellen. Dieſe Betonung des urſprünglich Gegebenen führt zur Erkenntnis der Urbedingung des Rein-Menſchlichen, der Liebe:

„In Waſſer, Erd' und Luft
laſſen will nichts von Lieb' und Weib."

Waſſer, Erde, Luft, Feuer, die geſamte Natur in der Vielfältigkeit ihrer Erſcheinungen iſt dem Geſetz des Liebeslebens untertan. So ſtellt ſie ſich dar im Spiel primitiver Kräfte. Nur einer ſtört das Spiel: der Zwerg

Alberich verflucht die Liebe, weil der Fluch ihm zum Beſitz des Goldes verhilft. So frevelt er gegen das höchſte Geſetz der Natur. Er iſt der Liebeloſe. In einem Briefe vom Januar 1852 an Liſzt ſchreibt Wagner über den Charakter der Ortrud, ſie ſei „das Weib, das die Liebe nicht kennt. Hiermit iſt alles und zwar das Furchtbarſte geſagt. Ihr Weſen iſt Politik." Die Äußerung entſtammt der Zeit, wo ſich die Erſcheinung des Alberich in Wagner unmittelbar vorbereitete. Alberich, das männliche Gegenbild zu Ortrud, iſt das politiſche Weſen, Politik und Liebeloſigkeit ſind Wechſelbegriffe. Politik iſt Streben nach Macht, Beſitz, Gold. So iſt das der Natur entſtammende Gold der Feind des höchſten Naturgeſetzes, der Liebe. Der Kampf zwiſchen beiden Grundkräften führt zum Untergang. Nur wenn das Gold in den Schoß der Natur zurückkehrt, kann die Liebe wieder frei walten.

Das iſt der ſtofflich inhaltliche Kern: es gibt nur einen Frevel, den Frevel gegen die Liebe. Liebe aber iſt Naturgebot alles Seienden, wie Natur Liebe iſt. In dieſer Grundeinſtellung wurzelt Wagners damalige Gegnerſchaft zum Chriſtentum, das, wie er meint, eine Liebe im Gegenſatz zum Naturhaften lehre. Auf die „Tannhäuſer"-Erſchütterung durch die Gewalt der Liebe, auf die „Lohengrin"-Rührung durch das Wunder der Liebe folgt die Darſtellung dieſer Liebe ſelbſt. Sie erſcheint als naturhafte Leidenſchaft, durch den Kampf mit ihrem tiefſten Gegenſatz: der Liebeloſigkeit zu äußerſter Kraft geſteigert. Damit iſt das, was Wagner als Weſen der Muſik überhaupt empfindet, zum Gegenſtand auch der äußeren Handlung geworden: das Liebesgefühl als Kundgebung der Natur. Der Senſualismus der Muſikauffaſſung ſetzt ſich um in einen Handlungsvorgang, der als ſolcher die Verherrlichung des Senſualismus zum Inhalt hat. Handlungsidee und Muſikidee decken ſich. Die Szene wird zur nach außen gewendeten, anſchaulich erfaßten Lebensdarſtellung des muſikaliſchen Klangorganismus. Was in den phyſiologiſchen Gleichniſſen von „Oper und Drama" zur Begründung der Wort-Ton-Sprache geſagt wurde, kehrt hier zur künſtleriſchen Form geſteigert wieder. Ein rein ſinnenhaft erfaßter, nur ſinnenhaft begreifbarer Vorgang wird zugleich Ton, Wort, Gebärde, Erſcheinung, Handlung. Jede Kundgebung beſagt an ſich das gleiche, durch dieſe Gleichzeitigkeit wird die Geſchloſſenheit des Ausdruckes erreicht, der rückwirkend alle Sinne ergreift. Das ſenſualiſtiſche Prinzip iſt zu voller Bewußtheit ſeiner äußerſten Folgerungen und deren Anwendung gelangt.

So ergibt sich die Stellung des „Rheingoldes" als nicht nur stofflicher, sondern auch musikalisch sinnlicher Vorbereitung. Das Liebesgefühl ist als Grundgefühl der elementaren Natur und der sie verkörpernden Wesen begreiflich zu machen. Es ist zugleich der tiefe Riß zu veranschaulichen, der durch diese elementare Natur geht, als der erste Frevel gegen das Liebesgebot geschieht. Alles aber wird noch in allgemeinen Umrissen der Einleitung gehalten. Es gilt zunächst die „plastischen Naturmotive zu finden, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten". Diese Worte des „epilogischen Berichtes" kennzeichnen die Stellung der „Rheingold"-Musik. Sie ist naturhaft empfundene Vorahnung der weiteren Leidenschaftsentwicklung. Die mit dem „Rheingold" begonnene Musik aber reicht so weit, wie die Identität zwischen Naturgeschehen und Leidenschaftsgeschehen. Sie umfaßt vom Vorleben des „Rheingold" aus die Handlung der „Walküre", diesen „furchtbaren Sturm der Elemente und der Herzen, der sich allmählich bis zum Wunderschlaf Brünnhildes besänftigt". Darüber hinaus reicht sie bis in die Wald- und Höhlenwelt des jungen Siegfried, Mimes und Fafners. Im Augenblick, wo mit der Stimme des Waldvogels die Natur redend wird für den Menschen, ist das Naturleben als elementare Rechtfertigung der Leidenschaftshandlung abgeschlossen. Die menschliche Leidenschaft als solche drängt allein und übermächtig hervor, sie wird zur neuen Natur außerhalb des Elementaren. Damit gleitet auch der musikalische Bewegungsantrieb in eine Sphäre anderer, jenseits der bisherigen liegender Impulse über. Die erste Hälfte des „Nibelungen"-Zyklus, gefühlsmäßig gruppiert um die Walküre Brünnhilde, gedanklich bestimmt durch die Entwicklung des gebundenen Gottes zum freien Menschen, zeitlich zusammengefaßt durch die Entstehung in geschlossener Folge, wird musikalisch gekennzeichnet durch die Auffassung des Leidenschaftsgeschehens als Naturgeschehen. Dieses leuchtet überall als höheres Symbol durch, es zieht die Grundlinien, gibt die Umrahmung, bestimmt den gesamten Stil und Charakter der Musik.

Natur im Sinne der Musikauffassung Wagners ist in dieser Zeit die Harmonie. Sie ist „das gebärende Element, das die dichterische Absicht nur als zeugenden Samen aufnimmt, um ihn nach den eigensten Bedingungen seines weiblichen Organismus zur fertigen Erscheinung zu

geſtalten". Dieſe „fertige Erſcheinung", geboren aus der Befruchtung der Harmonie durch die dichteriſche Abſicht, iſt die Melodie. Sie iſt harmoniſch bedingt. Jeder Fortſchritt der Melodie aus einer Tonart in die andere wird beſtimmt durch den wechſelnden Grundton, erſt das Miterklingen der Harmonie zur Melodie überzeugt von dem Gefühlsinhalte der Melodie. Harmonie iſt alſo „das eigenſte Element der Muſik", der Mutterſchoß der Melodie, die ſchaffende Naturkraft ſelbſt. Das geſamte muſikaliſche Erſcheinungsleben iſt Erſcheinungsleben der Harmonie. Gilt das Leidenſchaftsgeſchehen der Handlung als Spiegelung eines Naturgeſchehens, ſo iſt dieſes Naturgeſchehen für den Muſiker wiederum ein harmoniſches Geſchehen. Der Dreiklang, urſprünglich bekräftigende Auffüllung des Einzeltones, dieſem durch Verdeutlichung ſeiner Nebenſchwingungen ſchärfere Beſtimmtheit gebend, wird jetzt zur Wurzel des Muſikempfindens. Der melodiſche Oberton iſt nicht mehr Kern, nur noch Außenfläche des Geſamtklanges. Die Kraft des inneren Lebens, das Grundgeſetz der Bewegung kommt aus der harmoniſchen Tiefe. Die Zuſammenſetzungen der Akkorde, ihre Beziehungen zueinander ſind klangliche Ausprägungen des handlungsmäßigen Gefühlsablaufes.

So wird die Harmonik zur Trägerin der muſikaliſchen Handlung, der Idee nach ähnlich wie bereits in den „Feen" und im „Lohengrin", nur in geſteigerter und gedanklich vertiefter Konſequenz. Alles naturhaft Gegebene erſcheint im Bilde der ruhenden Grundharmonie. Im gleichen Maße wie es Individualität gewinnt, formen ſich mannigfaltigſte akkordiſche Auszweigungen. Die Beziehungen der Intervalle geben die klanglichen Gegenbilder zu den Beziehungen der Erſcheinungen. Aus der Erfaſſung des harmoniſchen Tonſyſtems baut ſich eine Klangwelt auf, adäquat der Gefühlswelt des ſichtbaren Geſchehens. Natur im Sinne des Gefühlslebens, Harmonie im Sinne des Muſikgefühles Wagners ſind eine organiſch gegebene Einheit. Ihre in zwei verſchiedene Sinneswahrnehmungen ausſtrahlenden Kundgebungen ſtammen aus gleicher Bewegungsurſache, müſſen daher in der Wirkung wieder zuſammentreffen. Wie die Erfaſſung der naturhaften Leidenſchaft das Rein-Menſchliche in den Vordergrund drängt, ſo wird für den Muſiker das Beziehungshafte der Harmonik zum Geſtaltungsobjekt. Natur iſt der große Urakkord, aus ſeinen Veränderungen und Tonbewegungen gebiert ſich alles Leben. Je näher es der Urerſcheinung bleibt, um ſo klarer treten die harmoniſchen Beziehungen zu ihm hervor, um ſo einfacher erſcheinen die klanglichen

Tonfolgen. Je weiter es hinausragt ins Menſchliche, individuell Zerſplitterte, um ſo künſtlicher, verſchlungener muß es ſich klanglich darſtellen. Das Weſen der Harmonie iſt „die Tiefe und Unendlichkeit der Natur ſelbſt, die dem forſchenden Menſchenauge den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben weil das Auge nur das zur Erſcheinung gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Erſehnte erfaſſen kann".

Die Harmonie wird damit zur muſikaliſchen Vorſtellung des unendlichen Klangraumes. In ihn hinein bauen die Intervalle und bringen beziehungsmäßige Gliederung. Sie gelangt zur zeitlichen Wahrnehmung durch die aufteilende Kraft des Rhythmus. Die ſcheinbare Metaphyſik dieſer Parallele von Natur und Harmonie iſt in Wahrheit eine vollkommene Rationaliſierung der muſikaliſchen Erſcheinungswelt. Ihre klangliche Geſetzmäßigkeit wird in reſtloſe Übereinſtimmung zur Geſetzmäßigkeit bildhaften Vorſtellungslebens gebracht. Es baut ſich eine Welt auf, deren Sichtbares aus den Elementen der ſichtbaren Natur, deren Hörbares aus den Klangverhältniſſen der tonalen Harmonik gewonnen wird. Das Sichtbare bleibt der Bühne zugeteilt. Sie zeigt alles dem Auge Erfaßbare in vollkommener Realität. Das Hörbare, ſoweit es nicht von der Bühne her zur Ausſprache gelangt, wird dem Orcheſter zugewieſen. Dieſes iſt „der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchſter, lebendigſter Beweglichkeit".

Als Natur in gefühlhaft harmoniſcher Doppelbedeutung erſcheinen zunächſt die Elemente: Waſſer, Feuer, Luft, Erde, dann die aus ihnen bedingten Landſchaftsbilder: Flußtiefe, Bergeshöhe, Felsklüfte im Innern der Erde, das Züngeln der Flamme, Dünſte und Gewölk, Donner, Blitz, Regenbogen, Abendröte, Sturm und wilde Jagd der Wolken, Flimmern und Weben des Waldes, Nacht und Morgendämmerung, der durch das Gewäſſer dringende Sonnenſtrahl. Dieſe Bilder geben von der Ruhe des Anfanges bis zur Bewegtheit geſteigerten Geſchehens den wechſelnden ſzeniſchen Rahmen. Sie geben gleichzeitig den harmoniſchen Grundklang. Aus der Tiefe des Kontra-Es im Beginn des „Rheingoldes" hebt ſich in ſteigender akkordiſcher Fülle die ungetrübte Harmonie des fließenden Waſſers. In chromatiſch auf- und niedereilenden Sextakkorden züngelt das Feuer, in breiten Akkorden, ruhevoll plaſtiſch rhythmiſiert, geſtaltet ſich das Walhall-Motiv als Ausdruck der freien Bergeshöhe. Ge-

wölk„ Blitz und Donner ſpiegeln ſich in zunehmend enger geballten, plötzlich in den Quartſextakkord entladenen und leiſe ausrollenden Harmonien. Der Regenbogen ſpannt ſich in perlenden Dur-Klängen, der Sturm tobt in hämmernden Uniſono-Sextolen. Der Harmonik entſpricht die Klangkoloriſtik. Aus den Naturtönen der Hörner webt ſich das Bild der wogenden Rheintiefe, den Regenbogen ſpannen Harfenakkorde. Für die feierliche Ruhe der Walhall-Höhe werden die Klänge weicher Tuben und dunkler Blechbläſer verwendet, Feuer und Sturm rufen die beweglichſten Inſtrumentalgruppen: Streicher und Holzbläſer heran.

Dieſes ſind ſzeniſch muſikaliſche Rahmenerſcheinungen. Der Szene geben ſie den bildhaften Umriß, der Muſik klangliche und harmoniſche Komplexe. Aus ihnen wachſen die erſten Individualgeſtalten als Verkörperungen der Elemente: Waſſerfrauen, die in der Tiefe, Götter, die in der Höhe, Zwerge, die in den Höhlen, Rieſen, die auf der Erde wohnen, Walküren, die im Sturm durch die Lüfte reiten, der Rieſenwurm, der ſich am Boden windet, die kriechende Kröte, der flatternde Waldvogel. Wie die ſzeniſchen Erſcheinungen ſich zunächſt nur als Typen zeigen, ſo löſt ſich der harmoniſche Komplex in primitive Einzelprägungen. Sie ſind ebenfalls typenhaft gefaßt, der Grundharmonie entnommen, formen aber bereits melodiſch und rhythmiſch präziſierte Geſtalten: Motive. So das C-dur-Motiv des Rheingoldes, dann den „großen Gedanken" Wotans vor dem Beſchreiten der Burg, der weiterhin als Motiv des Siegesſchwertes erſcheint, den rhythmiſch ſcharf geriſſenen Gewitterruf Donners. Aus der Verbindung nahegelegener Harmonien ergeben ſich bedeutungsvolle Akkordfolgen: der gehaltene Dominantnonenakkord, nach Dur aufgelöſt, wird Symbol des Rheintöchter-Geſanges, die Folge des verminderten und übermäßigen Dreiklanges wird zur Kennzeichnung des Haſſes und Neides der Nibelungen. Dieſe Bildungen ſind nicht willkürlich einer ſzeniſchen Erſcheinung beigeſellt. Sie gewinnen für die Entwicklung der Harmonik die nämliche Bedeutung wie der entſprechende ſzeniſche Vorgang für die Handlung. In ihrer akkordiſchen Zuſammenſetzung, ihrer modulatoriſchen Verknüpfung ſind ſie formbildende Kräfte eines muſikaliſchen Geſchehens, das dem ſzeniſchen parallel läuft.

Je weiter dieſes ſzeniſch muſikaliſche Doppelleben ausgreift, um ſo lebhafter individualiſiert ſich hier das Geſtaltenleben der Szene, dort die motiviſche Durchſetzung der Harmonie, ihre rhythmiſche und modula-

torische Bewegtheit, ihre melodische Physiognomie. Im Wort treffen Szene und Harmonie zusammen. Das Wort ist letzte Verdeutlichung des musikalischen, zugleich Helfer des bildlichen Ausdruckes. Diese zweifache Bedeutung des Wortes wird nachdrücklich betont. Ähnlich wie im „Holländer", nur weit ausgiebiger, ist eine große Anzahl sprachlicher Naturlaute, dem Musikausdruck näherstehend als der Sprache, in den Text eingestreut. Das „Weia! Waga" und „Wagalaweia" der Rheintöchter, Alberichs „Hehe! Hehe! Hieher! Hieher!" Donners „Heda! Hedo!", das „Hojotoho!" der Walküren, Siegfrieds „Hoho! Hahei! blase Balg" sind naturhafte Sprachbildungen von motivischer Bedeutung. Die Wahl der alliterierenden Diktion beruht im tiefsten Grunde auf dem Streben nach Annäherung auch des begrifflichen Ausdruckes an das Naturhafte. Parallel diesen musikhaft empfundenen Naturlauten der Sprache geht die Übernahme realistischer Klangwirkungen in die instrumentale Darstellung: das Wogen der Wellen, das Fauchen des Blasebalges in der Schmiede, die Schlag- und Schmerzenslaute bei Alberichs Geißelhieben, das Lösen von Alberichs Stricken, das Aufspringen der Tür des Hunding-Saales, der Reitrhythmus der Walküren, der Schmiederhythmus der Nibelungen, Hundings Horn und Schritte, das Zischen der Dämpfe und Lecken des Feuers, Alberichs Klettern, Mimes „Gangeln und Wackeln". Auch rein optische Vorstellungen setzen sich in Klang um. So erscheint die weite Spannung des Regenbogens im Bilde der akkordisch hochgewölbten Ges-dur-Melodie, so zeichnet sich das Herankriechen der Riesenschlange in dem eintaktig periodisierten, schwergebundenen, stufenweis sich hebenden Baßgang. Die meisten dieser Gestaltungen gehen hinaus über die Bedeutung der episodischen Tonmalerei. Sie sind plastische musikalische Formungen von bleibender Geltung, gewonnen aus unmittelbarer Übertragung naturhafter Sinneseindrücke in die Klangsphäre.

In dem Maße wie die Übereinstimmung szenischer und klanglicher Erscheinungen bis zur völligen Identität ermöglicht wird, festigt sich der Sensualismus als künstlerische Anschauungsart. Er muß zum Objekt der Natur streben, weil der Ausdruckswille als solcher an sich naturalistischen Ursprunges ist. Im Naturhaften findet er sein reinstes Vorbild. Zu ihm muß der Schaffende hinunterstеigen, wenn er dem ihn treibenden Wahrheitsdrang genügen will. In der Mittagswende seines Lebens unternimmt Wagner diesen Abstieg zum Urgrund der Ausdruckskunst, auch hierin die Wotan-Natur, die zur Wala fährt. Ergebnis ist der

Erſcheinungskreis der Brünnhilde, des Kindes Wotans und der Wala: der Naturteil des Ringes. Szeniſch gefühlsmäßig das Geſchehen der wünſchenden Leidenſchaft, iſt er muſikaliſch das Geſchehen der motiviſch zerteilten Harmonie. Durch gemeinſchaftlichen Urſprung aus der Vorſtellung des Naturhaften wird beides zur großen Einheit verbunden.

Mit der bewußten Erfaſſung der Harmonie als klanglichem Grundelement des erſten „Ring"-Teiles iſt die Stilbeſtimmung der Muſik gegeben. Es gilt nicht nur, wie im „Lohengrin" den Dualismus von Dur und Moll, die Charaktere der Tonarten als Ausdruckswerte einzuſetzen. Der Komplex der Harmonie wird aufgeteilt, die Intervalle erhalten ſelbſtändige Bedeutung, ihre Beziehung zum Grundton, zur melodiſchen Oberſtimme, ihre koloriſtiſche Erſcheinung wird individuell beſtimmt. Harmonie iſt nicht mehr in verſchiedenen Tonſtufen ausſtrömender Einheitsklang, ſie iſt familienhafter Zuſammenklang geſonderter Intervallcharaktere. An Stelle der primären Melodie erſcheinen als formale Geſtaltungselemente zwei andere Leitkräfte: Motiv und Kadenz.

Das Motiv iſt die in die Horizontale umgelegte Harmonie. Es bindet ihre Töne in rhythmiſch gegliederter Folge zur melodiſierten Form, es vermittelt den modulatoriſchen Wechſel, es prägt das Charakteriſtiſche der übereinander geſchichteten Klänge in zeitlichem Nacheinander aus. Es iſt weder Melodie im Sinne der dominierenden Geſangslinie, noch iſt es Thema im Sinne ſinfoniſcher Geſtaltung. Es kann ſich nach der melodiſchen wie nach der thematiſchen Seite hin ausweiten, dem Urſprung und der Hauptbedeutung nach aber iſt es individualiſierte Harmonik. Sein Weſen liegt in der Prägnanz, mit der es die harmoniſche Vorſtellung in die Linie überträgt. Es iſt Ausruf, kurz und ſcharf formuliert, um die Harmonie ſtets deutlich erkennbar zu machen, um ſie nicht zu weit im voraus feſtzulegen, um die innere Beziehung von Motiv und Harmonie ſtets hervortreten zu laſſen. So hat das Motiv aus ſich heraus keine feſte periodiſche Gliederung, wie ſie zum Weſen der Melodie gehört. Das Motiv iſt Phraſe, meiſt eintaktig. Wo es ſich melodiſch rundet, entſpricht es dem Geſangsatem, wo es thematiſch hervortritt, dem Inſtrumental-Solo. Die Führung der Motive dient ſtets der harmoniſchen Entwicklung. Sie iſt daher der Selbſtändigkeit und klanglogiſchen Bedeutung des ſinfoniſchen Themas entgegengeſetzt – Geſchöpf der Harmonik, wo dieſe in der ſinfoniſchen Kunſt Unterbau der Thematik iſt.

So ſtellt ſich das Motiv der „Nibelungen"-Muſik dar als aktiv gewordene, linear fortſchreitende Harmonik. Ihr entſprungen, ſtets an ſie gebunden, zu ihr wieder hinſtrebend, iſt es die in der Linie ſich auswirkende Kraft des harmoniſchen Bewegungsantriebes. Prägt ſich im Motiv die Willensrichtung der Harmonik aus, ſo wird ihre Umgrenzung gegeben durch die Kadenz. Aus dem gleichen Geſetz, das den Aufbau der Klänge als Sinnbild der Erſcheinungswelt empfinden läßt, ergibt ſich die Nötigung zur Löſung dieſer Erſcheinungswelt in eine dem Anfange entſprechende Schlußharmonie: ihre kadenzierende Behandlung. Es bildet ſich eine neue Art muſikaliſcher Periodiſierung: an Stelle der melodiſchen tritt die harmoniſche Periode als kürzeſte Einheit eines harmoniſchen Bewegungsablaufes. Das Motiv gibt den modulatoriſchen Impuls, die Kadenz die Umgrenzung dieſer Periode. Aus dem Zuſammenwirken beider bauenden Kräfte geſtaltet ſich die Grundform der Tonſprache Wagners: das Lied.

Die harmoniſche Liedform iſt analog der melodiſchen zumeiſt dreiteilig gebaut. Die Gliederung ihres Baues wird jedoch nicht durch die melodiſche Linie, ſondern primär durch den Ablauf des harmoniſchen Geſchehens beſtimmt. Lohengrins Frageverbot iſt das erſte Muſter dieſes dreiteiligen harmoniſchen Liedes. Die beiden vorderen Perioden ſind ſymmetriſch angelegt, die dritte, zum verdoppelten Umfange ausgreifend, leitet über einen reichen Modulationsgang zur Dur-Kadenz. Nach dem nämlichen Geſtaltungsprinzip entworfen, dabei ungleich bewegungskräftiger ausgeführt iſt das ähnlich wichtige „Nibelungen"-Motiv:

„Nur wer der Minne Macht entſagt,
nur wer der Liebe Luſt verjagt,
nur der erzielt ſich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold."

Es iſt die Grundform des harmoniſchen Liedes, wie es der „Nibelungen"-Muſik des erſten Teiles zugrunde liegt, in ſich eine Gruppe von Motiven vereinigend. Die harmoniſche Periode, motiviſch bedingt, kadenzierend abgeſchloſſen, gibt die Gliederung, die Wiederholung der erſten Periode beſtimmt den Eindruck der ſich bauenden, konſtruktiv empfundenen Form. Die dritte, breit ausſtrömende Periode bringt die Zuſammenfaſſung und plaſtiſche Rundung. Mit dieſem Typus des harmoniſchen Liedes iſt der wichtigſte Bauſtein der „Ring"-Muſik gegeben.

Von hier aus wachſen die Fortführungen zur groß ausgebauten, zur klein gegliederten Form. Die liedhaft empfundene Harmonieperiode

bleibt das Grundmaß. Sie nimmt zunächſt das bisherige Rezitativ, den muſikaliſchen Dialog in ſich auf, durchſetzt ihn motiviſch, läßt ihn kadenzierend ablaufen. Rezitativ im Sinne freier Deklamation iſt möglich nur in der Oper. Ihre aus der geſangsmäßig beſtimmten Melodieperiode wachſenden Formen bedürfen des Gegengewichtes des Dialoges oder des reinen Pathos der geſungenen Sprache. Die harmoniſche Handlung hebt beides auf: Geſangsmelodie wie Geſangsdeklamation. An beider Stelle tritt die motiviſch bewegte harmoniſche Periode, ſie trägt fortlaufend das Ganze. Auch hier zieht ſich die „Lohengrin"-Linie weiter: das Arioſo wächſt zum gegliedert fließenden Geſangsvortrag. Wird gelegentlich die Stimme ſelbſt nur deklamatoriſch behandelt, ſo bleibt der Untergrund einer innergeſetzlich fortgeführten Klangbewegung erkennbar. Stiliſierte Melodie iſt gekennzeichnet durch Anfang und Abſchluß, ſie bedarf der Pauſe und des Gegenſatzes. Harmonie trägt beides in ſich. Ihr jeweiliger Abſchluß erzeugt zugleich den neuen Anfang, ſie ſchafft den Gegenſatz aus ſich ſelbſt. Sie iſt nicht Individualerſcheinung wie die Melodie, ſie iſt überindividuell und von unerſchöpflicher Wandlungsfähigkeit. In ihr liegt die Urſache, in der jeweiligen melodiſchen Erſcheinung nur die Folge. Im „Rheingold" finden ſich noch einige dem Rezitativ nahekommende Dialoge, auffallend namentlich im Geſpräch der Fricka mit Wotan beim Anblick der Burg. Hier bricht unwillkürlich das Bedürfnis der Oper durch: der großen melodiſchen Entladung des Walhall-Themas die ſchmuckloſe Deklamation entgegenzuſtellen. Je mehr die Melodie als Eigenerſcheinung zurücktritt, um ſo unauffälliger wird der Unterſchied zwiſchen ihr und dem Rezitativ, um ſo ſicherer treffen ſich beide auf der Mittellinie geſanglicher Überhöhung eines harmoniſchen Geſchehens. Die erzählenden Teile in der „Walküre": Siegmunds Bericht, Wotans Lebenserzählung geſtalten ſich aus harmoniſchen Perioden von großgegliederter architektoniſcher Ordnung. Die einfache harmoniſche Periode wächſt durch das belebend ausgreifende, ſtändig ſchärfer individualiſierte Motiv zur melodiſch arioſen Entfaltung des Geſangsvortrages. Der Formungsprozeß iſt im Prinzip ähnlich, im äußeren Vorgang umgekehrt wie der Aufbau des „Rheingold"-Vorſpieles. Hier ſammelt und feſtigt ſich die Harmonie aus dem Ineinanderweben motiviſch verwendeter Naturklänge bis zum Durchbruch der Melodie im ſprachlichen Naturlaut der Menſchenſtimme. In den großen Erzählungen iſt die primitive Harmonik als Grundlage gegeben, motiviſch noch unbelebt, lediglich durch die ſprachliche Mitteilung bewegt.

Im gleichen Maße wie die Erzählung aus dem Berichtenden in das Gefühlhafte übergeht, verdichtet ſich die Harmonie, gewinnt ſie individuelle Prägung bis zur äußerſten Steigerung der motiviſchen Kraft. Der erſte Weg führt von der unbeſtimmten Gefühlsregung zur begrifflichen Verdeutlichung, der zweite von der begrifflichen Vorſtellung zur Gefühlskundgebung. Der erſte ſchließt mit der Sprache, der zweite beginnt mit ihr. Beide Geſtaltungsarten ſind gewonnen aus der Erfaſſung des Klanggeſchehens als harmoniſchem Geſchehen. Je nach der Art der Aufgabe führt es vom motiviſchen Intervall zum harmoniſchen Totalkomplex, oder von der ruhenden Harmonie zur Entfaltung motiviſchen Individuallebens.

Wie das alte Rezitativ ſeines deklamatoriſchen Charakters entkleidet und in die harmoniſche Periode gelöſt wird, ſo erfährt gleichzeitig die Form der Arien-Melodie eine Übertragung in die harmoniſche Grundform. Gewinnt das Rezitativ an klangſinnlicher Fülle, ſo büßt die Melodie ihre Selbſtändigkeit ein. Sie wird zur Oberlinie der harmoniſchen Periode. Das harmoniſche Lied als erſte Zuſammenfaſſung zeigt die neue harmonieentwachſene Art der Melodik. Sie erweitert ſich, dem Singbedürfnis der Stimme entſprechend, zum arioſen Lied, das eine Gruppe harmoniſcher Liedformen zuſammenfaßt. Im „Rheingold" und in den beiden Akten des „Siegfried" beherrſcht dieſe Liedform die geſamte muſikaliſche Struktur. Der Geſang der Rheintöchter, Loges Erzählung von „Weibes Wonne und Wert", Mimes Schmiedelied, der Erda-Spruch „Weiche, Wotan, weiche", Donners Gewitterbeſchwörung ſind einzelne Hauptpunkte dieſer Liederreihe. Sie ſetzt ſich bis in die kleineren Epiſoden fort, führt im „Siegfried" von Mimes Anfangslied in faſt ununterbrochener Folge über das Zwiegeſpräch mit dem Wanderer zu Siegfrieds Schmiedeliedern, Alberichs Nachtgeſang, Fafners „Wer biſt du, kühner Knabe?", Mimes „Willkommen, Siegfried" und dem Waldvogel-Lied. Der Bau dieſer „Nibelungen"-Akte iſt der des alten Liederſpieles. Wie es der deutſch romantiſchen Oper zugrunde liegt, wird es aus der primär melodiſchen in die primär harmoniſche Empfindung übertragen. Aus ihr ergibt ſich Anordnung und innere Verbindung des Geſamtbaues. Je ſtärker das Gefühlsmäßige aus dem Naturhaften in die Leidenſchaftsſphäre übergreift, um ſo mehr weitet und dehnt ſich das Lied aus der einfachen Periodik zum melodiſchen Geſang: in Siegmunds Liebeslied, Wotans Abſchiedsgruß, in den Wechſelſtrophen der Todesverkündung. Hier erſcheint

das vollendete Muſter der zur großen Szene aufgebauten, durch motiviſchen Modulationswillen ausgebreiteten harmoniſchen Liedperiode.

Mit der Verlegung der formbeſtimmenden Kraft in die harmoniſche Bewegung iſt zugleich das Mittel gefunden zur einheitlichen Zuſammenfaſſung der Szene, des Aktes. Dieſer Geſamtkomplex ſtellt ſich dar als eine einzige weitgeſpannte Ausbreitung harmoniſchen Erſcheinungslebens. In ſich periodiſch, liedhaft, arios gegliedert, läßt es jedes dieſer Glieder immer wieder unmittelbar aus dem vorangehenden hervorwachſen. Was die Geſchloſſenheit der ſtiliſierten melodiſchen Erſcheinung unmöglich machte: die Realität des Zeitempfindens in der Muſik, das wird für die harmoniſche Handlung notwendiges Ergebnis. Erſt die Kontinuität der muſikaliſchen Darſtellung ermöglicht die Freimachung und Ausbreitung aller Ausdruckskräfte des harmoniſchen Erſcheinungslebens. Die Aufhebung der äußeren formalen Abgrenzungen, des Unterſchiedes zwiſchen Rezitativ und Geſangsvortrag, die ſtete Bewahrung des muſikaliſchen Fluſſes wird daher zur Bedingung dieſes Darſtellungsſtiles. Das harmoniſche Werden erſtreckt ſich über die Formbildung der Szene, des Aktes, weiter über das ganze Einzelwerk und darüber hinaus über die zykliſche Folge der drei Werke dieſer Gruppe. Die Triebkraft dieſes Werdens, im Motiv zuſammengefaßt, bleibt dauernd lebendig. Stets von neuem die harmoniſche Geſtaltung anregend, ſtets von neuem zur kadenzierenden Periode treibend, aus ihr neue Formbildungen entwickelnd, durchläuft ſie die ihr uranfänglich eingeſchloſſenen Wandlungen bis zur endgültig befreienden Kadenz. Es iſt das Geſchehen ſteten Werdens der Muſik durch harmoniſche Entfaltung: es iſt die Handlung der Harmonie. Der muſikaliſche Totalkomplex des Aktes, des Werkes, des Zyklus erſcheint im Bilde einer einzigen harmoniſchen Welle. Bewegt durch die ihr innewohnende motiviſche Keimkraft, treibt ſie über alle Unterteilungen der Perioden und liedhaften Abſchnitte zu der das Ganze überſpannenden Kadenz der Grundharmonie.

Mit der ſtrukturellen wächſt auch die klangliche Geſtaltung aus der Bezugnahme auf das Naturhafte. Im „Lohengrin" hatte Wagner das Prinzip der Dreiteilung in den Bläſergruppen angewendet, um jeden Akkord in gleicher Klangfarbe darſtellen zu können. Das „Ring"-Orcheſter teilt jede Bläſergruppe vierfach auf, ſo daß auch die verſchiedenen Tonlagen innerhalb jedes Regiſters darſtellbar ſind. Die Blechgruppe wird durch

Einfügung weichklingender Tuben in Tenor- und Baßlage vermehrt, die Hörnerzahl gelegentlich auf acht gesteigert. Das entscheidende Charakteristikum ruht in der naturhaften Wucht und Plastik des Klanges. Die Instrumente werden nicht koloristisch gemischt, sie werden im Sinne einer Verdeutlichung der akkordischen Entwicklung geführt. Das „Nibelungen"-Orchester ist tönende Akkordmasse. Einzelne Gruppen werden gemäß ihrer symbolischen Beziehung zu den Naturlauten oder naturhaften Sinneseindrücken eingesetzt: das tiefe schwere Blech für das Kriechen der Riesenschlange, die Pauken, in übermäßigen Quarten gestimmt, für die Erscheinung des Wurmes Fafner, geteilte Streicher für das Weben und Flimmern des Waldes, hohe Trillerfiguren der Holzbläser, gerissene Violinläufe, darunter Posaunen für den Sturmritt der Walküren. Technik und Ausdrucksvermögen werden weit über das Gewohnte hinaus beansprucht im Ineinandergreifen rhythmisch scharf hervorgehobener Interjektionen, wie in der Harmonie-Erzeugung. Sie führt in den Streichern zur Benutzung ungewohnt hoher Lagen und gesteigerter Geläufigkeit der Akkordbewegung, in den Holzbläsern zu erhöhten Forderungen des Gesanglichen wie der Figuration, im Blech zur Schnelligkeit des Tonwechsels in weitgesponnenen Bindungen wie in dynamischen Modulationen. Die Instrumente des Orchesters sind ein Chor von Naturstimmen. Jedes strebt, den ihm eigentümlichen Klang nach dieser Naturwirkung hin elementar zu entwickeln, ihre Zusammenfassung gibt die Spiegelung der harmonischen Bewegung auch in der Linienführung und dem Charakter des Klanges.

Dem Klangcharakter des harmonisch bewegten Orchesters entspricht die Sprache. Wie sie in der reichen Durchflechtung mit Naturlauten den Übergang vom begrifflosen zum gedanklich bedeutsamen Wort, in der alliterierenden Fassung das nicht Verstandesmäßige der Wortfolge hervorhebt, so ist auch ihre Diktion, kurzzeilig, gedanklich brüchig, stets mehr auf gefühlsmäßige als auf logische Wirkung gerichtet. Es fehlen die geschlossenen Satzfolgen, es fehlt der melodisch tönende Klang der „Lohengrin"-Verse, es fehlen alle schmückenden, auf sprachlicher Eigenregung beruhenden Beiworte. Die „Nibelungen"-Sprache ist Laut, riffig, schroff, auf das Notwendigste der Mitteilung beschränkt, gleichsam nur Pfähle setzend, um die Stromlinie der Harmonie abzustecken. Selbst die Worte werden abgekürzt, ihrer Vor- oder Endsilben beraubt. Der Gedanke wird gepreßt, um dem rein Lauthaften des Sprachvorganges das

Übergewicht zu sichern. Solcher Sprache fügt sich die Melodik an. Der orchestralen Harmonie entwachsen, durch sie bewegungshaft bedingt, strebt sie der Lösung in den Sprachlaut zu. Sie ist daher im voraus bezogen auf die Rhythmik des Wortgefüges, die Linie der Sprachdynamik. Bestimmt, die Lücken zu schließen, die durch die herbe, gewaltsam einengende Sprachbehandlung in diesen Text gerissen sind, ist sie zugleich abhängig von der harmonischen Grundkraft als deren letzte Verdeutlichung. Die Melodik der „Ring"-Musik zeigt daher keinen äußerlich einheitlichen Stilcharakter. Zwischen den beiden Welten des szenisch Sichtbaren und des gefühlhaft Hörbaren vermittelnd, muß sie die Gewichtsschwankungen zwischen beiden mitmachen. Je nach der Stärke des Antriebes neigt sie bald der einen, bald der anderen zu, nur in Augenblicken völliger Gleichwertigkeit der Kräfte dient sie beiden in gleichem Maße.

In diesem Ausgleich von sprachbegrifflicher und melodisch gesanglicher Melodieführung zeigt sich eine aufsteigende Linie innerhalb der drei Werke des ersten „Nibelungen"-Teiles. Das „Rheingold", in Einzelheiten der Faktur dem „Lohengrin" verwandt, stellt noch gesangsmelodische Zusammenfassungen und sprachrhythmische Teile nebeneinander. Die Abgrenzungen von Lyrik und Epik sind deutlich erkennbar. Der Rheintöchter-Gesang und Alberich, der Walhall-Gruß und Fricka, Loges Erzählung und der anschließende Dialog, Mimes, Alberichs Gesänge und die handlungsmäßigen Gespräche, die Schlußszene und die vorangehende Zuspitzung stehen als musikalische Kontraste gegeneinander. Gesangsmelodische Steigerungen heben sich als Höhepunkte aus den handlungsmäßig erregten Teilen, der Stoff ist mehr aufgeteilt als einheitlich gestaltet. Der Anfangsakt der „Walküre" bringt die erste große melodische Steigerung in ununterbrochener Entfaltung der Gesangslinie. Vom Gewittersturm des Beginnes über das melodische Erwachen der ersten Begegnung und die Siegmund-Erzählung bis zum Zwiegesang: es ist der Durchbruch der neuen, aus der Harmonie emporquellenden, vom Wort zur letzten Verdeutlichung gebrachten Melodik. Sie steht nicht mehr als lyrischer Ruhepunkt innerhalb dialogischer Umrahmung, sie gewinnt aus höchster Intensität des sprachlichen Vortrages die Beredsamkeit melodisch bestimmten Gesanges. Die beiden Hauptszenen des zweiten Aktes stellen noch einmal die Kontraste scharf gegeneinander. Die Wotan-Erzählung: gewaltsame Musik, gezogen aus klangverlangendem

Willen der Sprache, die Todesverkündung: ſtammelnde Sprache einer überquellenden harmoniſchen Klangfülle. In großartiger Einſeitigkeit nebeneinander ſtehend zeigen beide Szenen das ſtiliſtiſche Geſtaltungsproblem der Wort-Ton-Kunſt in der Zwieſpältigkeit ſeiner Deutbarkeit.

Bis hierher reicht der Kampf um den Stil, um die Vorherrſchaft des ſprachlichen oder des geſanglichen Vortrages. Erſt nach Überwindung des Gedankenkomplexes der Wotan-Erzählung wird die einheitliche Linie gefunden. Der dritte „Walküre"-Akt, mit den Naturlauten der Walküren-Geſänge anhebend, wächſt in ununterbrochener Steigerung ſprachtonlicher Kraft empor zur Gipfelſzene des Werkes: dem Abſchied des Mannes vom Weibe. Es iſt ein ähnlicher Aufbau der melodiſchen Entwicklung vom elementar Naturhaften zum menſchlich Erſcheinungshaften wie im erſten Bilde des „Rheingoldes", nur aus der Primitivität des Anſchaulichen in die Sphäre des rein Gefühlhaften übertragen. Es erklingt die Melodie, die, aus dem Zuſammenfluß von Harmonie und Sprache geboren, der Harmonie erfüllende Geſtalt, der Sprache tief mitklingenden Gefühlslaut gibt. Vollendet ſich aufbauende Deklamation wird zur reinen Geſangslinie und trägt dabei die Ausdrucksplaſtik der ſzeniſchen Gebärde in ſich. Dieſe Melodie iſt nicht mehr ſymmetriſch geſtalteter Klangbau, ſie iſt Blut und Nerv, in Tonſchwingung umgeſetzt. Sie iſt unmittelbare Darſtellung des ſich zum Überfließen vollſaugenden Gefühles. Aus der organiſchen Bezugnahme auf dieſes phyſiologiſche Geſchehen gewinnt ſie ihre aufwühlende Gewalt. Es iſt die Blüte der ſprachmelodiſchen Kunſt der „Ring"-Schöpfung, Erfüllung deſſen, was auf dem Wege bis hierher erſtrebt wurde, in Siegmunds Liebesgeſang zur Andeutung, in der Todesverkündung zur Verheißung wurde. Die letzte Szene zwiſchen Wotan und Brünnhilde bringt den Abſchluß dieſes Formungsprozeſſes. Die große Melodie des ſprachgeſanglichen Ausdruckes iſt gefunden, Wort und Ton gehen als Einheit in ihr auf, ohne daß eines dem anderen zu opfern braucht. Der begrifflich gedeutete Gefühlslaut ſpannt ſich im weiten Bogen einer harmoniſchen Periodik, das Orcheſter gibt der Singſtimme die innere Beſtätigung des Unausſprechbaren.

Wagner findet dieſe Löſung, als er an den Gefühlskern der Handlung vorgedrungen iſt, wo alles naturhaft Erfaßte ſich zum Ausbruch rein menſchlicher Leidenſchaft verdichtet hat. Es iſt der Augenblick gekommen, wo die naturſymboliſche Deutung des Klanggeſchehens zur

vollendeten Erſcheinung einer neuen Ausdruckskunſt reift. Sie durchdringt nun alle Elemente des Klanges. So fügen ſich die beiden „Siegfried"-Akte trotz der ſcheinbaren Sprödigkeit ihres Stoffes in faſt ſpielendem Reichtum neuer muſikaliſcher Bilder an. Es gelingt, was der älteren Oper kaum möglich geweſen wäre: die Geſtaltung zweier weitgedehnter Akte aus nur drei und fünf Männerſtimmen ohne Enſemble, ohne Chor. Erfinderiſche Phantaſie beſchenkt gerade dieſe beiden Akte mit einer Überfülle melodiſcher Erſcheinungen, ohne wie im „Rheingold" Lyriſches und Epiſches zu reihen, opernhafte Wellenlinien zu ziehen. Der Geſangſtil dieſer „Siegfried"-Muſik hat nicht die großen Leidenſchaftshöhepunkte der „Walküre". Er bedarf ihrer nicht mehr. Melodie als ſprachliche Naturform, Sprache als natürliche Melodik quillt mühelos. Jedes Weſen, ſei es Zwerg, ſei es Lindwurm, ſei es Siegfried, Wotan, Alberich oder der Waldvogel ſpricht im Tonfall unwillkürlich ſich formender Melodik. Jeglicher konventionellen Bindung frei, iſt ſie ſelbſt Naturlaut geworden, umgeprägt zur individuellen Form ſprachlicher Beſtimmtheit. Der Kreis ſchließt ſich. Harmonie, bewegt durch das Motiv, zur Form geſchloſſen durch die Kadenz, hat durch das Wort melodiſche Phyſiognomie erlangt. Aus der Naturwelt des Klanges hebt ſich die individuelle Wort-Ton-Melodie. Letzte Verdeutlichung des jenſeits der Sprache liegenden harmoniſch orcheſtralen Geſchehens, iſt ſie Brücke zur Welt des Sichtbaren, wie es ſich im ſzeniſchen Vorgang der Bühne darſtellt.

Der Sinn dieſer Bühnenhandlung iſt der nämliche, wie der des muſikaliſchen Geſchehens. Gleich der Wort-Ton-Melodie ſind Geſtalten und Ereigniſſe der Szene Spiegelungen eines Entwicklungsganges vom urwelthaft Gegebenen zum rein gefühlhaft Menſchlichen. Der bühnenhafte Kern der drei erſten „Nibelungen"-Stücke iſt kein theatraliſches Geſchehen im gewohnten Sinne, für dieſes fehlt der dramatiſch beſtimmende Mittelpunkt. Im „Rheingold" iſt der Beſitz des Goldes Gegenſtand der äußeren Handlung. Alberich raubt es den Rheintöchtern, Wotan entreißt es mit Loges Hilfe dem Nibelungen, Erda warnt vor verderblichen Beſitz, Fafner erſchlägt ſeinen Bruder Faſolt, um allein den Hort zu wahren. Die an den Ring anknüpfende Handlung iſt damit abgeſchloſſen, er bleibt weiterhin nur Symbol und kommt auch als ſolches erſt im „Siegfried" wieder zur Geltung. Einzig die Wotan-Erzählung im zweiten Akt der „Walküre" wahrt die äußere Verknüpfung. Selbſt ohne

dieſe gewaltſame Einbeziehung wäre die „Walküre" in zwei verſchiedene Geſchehniſſe geteilt: die Liebeshandlung Siegmunds und Sieglindes, die Handlung der Wunſchmaid Brünnhilde. Mit dem Liebesdrama der Wälſungen nur durch das Motiv der Widerſetzlichkeit Brünnhildes verbunden, iſt ſie theatraliſch ein Ereignis für ſich, das den dritten Akt beherrſcht, wie jenes andere den erſten. Als Ganzes zerfällt demnach die „Walküre" in drei Stoffe: die Wälſungen-Handlung, die Brünnhilde-Handlung, und, beide gedanklich aneinander bindend, die Fortführung der Ring-Handlung. Sie geſchieht nur erzählend und wirkt im äußeren Hergang als Hemmung. Mit den beiden „Siegfried"-Akten tritt wieder eine neue Handlung hervor. Der vorangehenden lediglich durch das dramaturgiſche Hilfsmittel der Wahrſagung verbunden, entbehrt ſie des Kernes im Sinne ſelbſtändigen Geſchehens. Iſt die „Walküre" mit dramatiſch exploſiven Momenten verſchiedenartiger Herkunft überladen, ſo fehlen dieſe im „Siegfried" völlig. Siegfrieds Schmieden des Schwertes, die Geſpräche des Wanderers mit Mime und Alberich, die Tötung des Wurmes, Mimes Beſtrafung – alles geſchieht in natürlicher Ordnung. Lediglich die Tatſache des Geſchehens iſt Handlung. Sie ſchreitet in ruhiger Folge von Ereignis zu Ereignis, bis der Ruf des Waldvogels die Erinnerung weckt an Brünnhilde. Damit iſt die Verknüpfung hergeſtellt mit der zwei Akte hindurch vergeſſenen Handlung des vorangehenden Werkes.

Solches Geſchehen iſt weder Oper noch Drama. Beide erfordern eine ereignishaft zuſammengefaßte Bewegung aus einer Wurzel, auf ein Ziel gerichtet. Das Zeichen äußerlichen Zuſammenhanges: der Ring, bleibt gedankliches Symbol ohne gegenſtändliche Bedeutung, die gefühlsmäßig tiefſterfaßte Erſcheinung, Brünnhilde, iſt im „Rheingold", im Eröffnungsakt der „Walküre" und in den beiden „Siegfried"-Akten unbeteiligt, als reale Handlungsfigur beherrſcht ſie lediglich die beiden Mittelakte des Ganzen. Wotan, im „Rheingold" bedeutſam, aber nicht führend hervortretend, wächſt in den Szenen mit Brünnhilde zum beſtimmenden Willen, um dann als Wanderer nur noch epiſodiſch zu wirken. Alberich, die handlungsmäßig ſtärkſtbewegte Figur des „Rheingoldes", verſchwindet von hierab völlig und erſcheint erſt wieder als Späher vor Fafners Höhle, Mime, im „Rheingold" Nebenerſcheinung, erhält im erſten „Siegfried"-Akt äußerlich ſtark betonte, im tieferen Handlungsſinn minder gewichtige Bedeutung. Fafner, im „Rheingold" hinter Faſolt zurücktretend, gehört ausſchließlich dem zweiten „Siegfried"-Akt, Loge, als treibende Kraft im

„Rheingold" wichtig, kehrt in lediglich ſymboliſcher Anrufung beim Feuerzauber wieder. Die übrigen Götter, mit Ausnahme der für den zweiten „Walküre"-Akt erforderlichen Fricka, beleben nur die „Rheingold"-Welt als Füllfiguren. Siegmunds, Sieglindes und Hundings Schickſal erfüllt ſich in zwei Akten der „Walküre", Siegfried, gleich ihnen und Brünnhilde im „Rheingold" noch nicht erahnbar, erſcheint als Letzter im dritten Werk.

Dieſer ſtändige Wechſel der Erſcheinungen, dieſe Verſchiebung des Handlungsſchwerpunktes ſelbſt innerhalb eines einzelnen Werkes wie in der „Walküre" zeigt, daß hier ein Aufbau im dramatiſchen Sinne weder beabſichtigt noch verſucht iſt. Das äußere Geſchehen iſt eine Kette ineinandergreifender Ereigniſſe. Als dramatiſche Geſtaltung iſt ſie ebenſowenig anzuſehen, wie eine der jeweilig handelnden Figuren der zentralen Bedeutung des Holländers, Tannhäuſers, Lohengrins vergleichbar iſt. Eben in dieſem ſteten Wechſel der Bilder, Figuren und Inhalte liegt das Entſcheidende. Das Objekt der „Nibelungen"-Handlung iſt ſtofflich nicht zu faſſen. Es kann ſich darſtellen nur an der dauernden Verdrängung eines Geſchehens durch ein folgendes, an der Vermeidung einer Hauptbetonung im Sinne der dramatiſchen Begebenheit. Dieſes Objekt, das nur an ſolchem Wechſel darſtellbar wird, iſt das Werden. Es iſt die Entwicklung, die Steigerung der Lebensfülle und Kraft von außen nach innen, von unten nach oben. Es iſt der nämliche Vorgang, der das Weſen der Muſik beſtimmt: es iſt die Handlung der Harmonie. Der alle Stufen durchſchreitende Entſtehungsvorgang der harmonieentſtammten Wort-Ton-Melodie trägt in ſich den Plan der ſzeniſchen Handlung, ihrer Charaktere und deren Schickſalsläufe. Es iſt der Vorgang eines im Bilde des Mythos erfaßten Entſtehens, deſſen handlungsmäßige Symbolik aus der naturhaften Interpretation muſikaliſchen Werdens gewonnen iſt. Muſik ſelbſt in ihrer Erfaſſung als wachſender harmoniſcher Klangorganismus wird Theater, ſie wird Handlung. Wie ſie für ſich aus der Vorſtellung dieſer Handlung Form, Charakter, Farbe und Stil gewinnt, ſo gibt ſie weiterwirkend dem ſichtbaren Erſcheinungsleben Impuls und Geſetz des ſteten Werdens.

Es iſt ein zwiefacher Weg, den das Entwicklungsgeſchehen durchläuft: vom Urton der Harmonie zur naturhaften Melodie des Wort-Ton-Ausdruckes, von den ſichtbaren Erſcheinungen urweltlich triebhaften Lebens über die Erregung der Leidenſchaften zur Erfaſſung der freien, rein

menſchlichen Perſönlichkeit. Dieſe ſteht am Schluß, die konventionell gebundene Erſcheinung am Beginn des Werkes. Zwiſchen beiden, dem einen entſtammend, dem anderen entgegenſchlummernd, ſteht das Weib, die Tochter Wotans und der Wala, des wünſchenden Schöpferwillens und der ewig ſchaffenden Urmutter: der Natur, deren Schoß alles Leben entſteigt.

Die Vorbedingungen ſind erfüllt, Stoff und Geſtaltungsart, Ausgang und Ziel, Form und Technik ſind durch alle Umhüllungen hindurch gefunden. Die Aufgabe iſt geſtellt, der Zauberſpruch wirkt. Die Kuliſſe wird zur Welle, zur Bergeshöhe, zur Zwergenhöhle, der Baßton eines Inſtrumentes zum Weltengrund, die Zickzacklinie einer kleinen Flöte zum flackernden Feuer, der koſtümierte Sänger zum rein menſchlichen Menſchen, die Bühne zur Wirklichkeit. Alle Verhältniſſe von Wahrheit und Täuſchung ſind mit vollkommener Konſequenz in das Gegenteil verkehrt: Natur wird Kunſt, Kunſt gibt ſich als Natur, nicht im Sinne der Übertragung, ſondern der unbedingten Wahrheit. Das Reich der abſoluten Illuſion tut ſich auf. Das Theater ſpielt Leben, das Leben wird zum Vorwande des Theaterſpieles.

Das Theaterſpiel der drei Werke beruht auf graduell ſich ſteigernden und ergänzenden Handlungsimpulſen der Harmonie. Es zeigt im „Rheingold" den Aufbau der akkordiſchen Wotan-Welt, gegenſätzlich belebt durch Loge-Chroma und Nibelungen-Diſſonanz, in der „Walküre" das Werden der gefühlhaften Geſangsmelodie des Weibes, im „Siegfried" die melodiſche Entfaltung der männlich rhythmiſchen Kraft. Dieſes ſind die Handlungselemente, die, organiſch aneinander gefügt, den Charakter des einzelnen Werkes wie die Steigerungslinie ihres Zuſammenhanges beſtimmen.

Das „Rheingold", ſzeniſch vierteilig angelegt, bleibt äußerlich in den zuſammenfaſſenden inſtrumentalen Rahmen geſpannt. Das Orcheſter gibt im einleitenden Vorſpiel das Bild der Rheintiefe, es gibt in den Zwiſchenſpielen die Spiegelung des Aufſteigens vom Rhein zur Bergeshöhe, des Abſtieges nach Nibelheim, der Rückkehr auf gleichem Wege zur Walhall-Höhe. Die Wandeldekoration, von unten nach oben, von oben nach unten und zum zweiten Male zurück zur Höhe ſteigend,

veranſchaulicht den Wechſel der Bühnenbilder, die Szenerie beſtätigt die Inſtrumental-Gemälde. Ihre funktionelle Bedeutung ruht in der Aufrollung des akkordiſchen Vertikal-Lebens. Es iſt die Höhen-Tiefen-Bewegung des „Lohengrin", durch ſchärfere Abſtufung vermannigfaltigt und in die reale Anſchaulichkeit übertragen. Die harmoniſche Gleichförmigkeit des Vorſpieles, belebt nur durch geſteigerte Stimmverflechtung, gibt eine rein präludierende Einleitung zur anſchließenden Szene. Nur aus dem Urmotiv der Naturbewegung aufgebaut, zeigt sie die akkordiſche Keimzelle des Geſamtwerkes gleichſam als reines Klangphänomen. Es iſt das in die Bühnenfreske übertragene romantiſche Landſchaftsbild der Welle, wie es Mendelsſohn in der „Hebriden"- und „Meluſinen"-Ouvertüre ſinfoniſch, Weber in der Meermädchen-Epiſode geſanglich modelliert hat. Dem inſtrumentalen Tonbilde entſteigt der Rheintöchter-Geſang. Akkordiſche Einzelmotive ſchließen ſich beim Erglühen des Goldes zum dreiſtimmigen Liede zuſammen, das in naturhafter Friſche der Melodik erblüht, vom elementaren Orcheſterklange umſpielt. Dieſes Lied iſt Mittelpunkt der Szene. Es iſt das Werden des reinen Dreiklanges, dargeſtellt in den Stimmen leidenſchaftsloſer Naturweſen. Der Aufbau wird dialogiſch bedingt durch die Gegenſtimme Alberichs. Seine werbende, fragende, drohende Rede fügt ſich nicht mehr dem Stimmtrio der Frauen als Quartettbaß ein. Sie unterbricht, ſteigert, löſt den Geſang in Einzelſtimmen auf und tritt ihm ſo als treibende Handlungskraft entgegen. Der Charakter dieſer Unterbrechung iſt auch klanglich als Gegenſatz zu den Frauenſtimmen gehalten. Zeigen dieſe akkordiſch klare Harmonik in leichtfließender melodiſcher Folge, ſo erſcheint Alberich im dunklen Gewirr tiefer, chaotiſcher Klänge, hart geriſſener Rhythmen. Die Figur wird nicht individuell charakteriſiert, ſie wird aus gleichem dekorativen Empfinden dargeſtellt, wie es die geſamte Szene beherrſcht. Zu phyſiognomiſcher Plaſtik wachſen nicht die Erſcheinungen, ſondern die Handlungskeime, die ſich an ihnen verdeutlichen: das Naturweben der aufſteigenden Akkordlinie, das Gold im Trompetenglanz der C-dur-Fanfare, das in den Halbſchluß H-dur ausklingende C-moll-Gebot der Liebesentſagung. Dieſe drei Wurzelmotive gruppieren ſich auf einfachſten Grundharmonien im reigenhaften Geſang der den Schatz umſpielenden Frauen:

„Rheingold! Rheingold!
Leuchtende Luſt, wie lachſt Du ſo hell und hehr!"

Aus erinnerungshaften Nachklängen formt ſich die Überleitungsmuſik als Begleitung eines aus Wogen in Gewölk übergehenden dekorativen Geſchehens. Aus den abſteigenden Terzenklängen des Ring-Zaubers, der intervallhaften Zerlegung des harmoniſchen Zuſammenklanges, wächſt ein neuer Gedanke von plaſtiſcher Kraft hervor: die Burg Walhall. In breiten Akkorden der Blechgruppe und majeſtätiſchen Rhythmen eröffnet und beherrſcht er muſikaliſch die neue Szene, wie die Feſte ſelbſt die dekorative Haupterſcheinung des Bildes iſt. Sie ſteht als Fertiges, Gegebenes in Muſik und Bild oberhalb der muſikaliſchen Handlungslinie, deren allmähliche Emporführung zu dieſer Höhe der vollendeten harmoniſchen Erſcheinung Aufgabe des Kommenden iſt.

Dialog ſetzt ein zwiſchen Fricka und Wotan, anfangs rezitativiſch gehalten, allmählich in arioſe Formung übergehend. Freia, von Rieſen verfolgt, Froh und Donner, als Letzter Loge in wechſelnder Folge der figürlichen und motiviſchen Erſcheinungen bringen Belebung, die Zuſpitzung drängt nach einer neuen muſikaliſchen Feſtigung ähnlich dem Frauenterzett im erſten Bilde. Sie kommt in Loges Erzählung von „Weibes Wonne und Wert", dem Zentrum der Szene. Es iſt die erſte große Erzählung, die Wagner nach Lohengrins Grals-Erzählung ſchafft. In Anlage und Diktion ſteht ſie dieſer noch nahe: in der Lyrik des Stimmklanges, dem ſtrophiſch gegliederten Aufbau, der betonten Liedhaftigkeit des Vortrages. Sie unterſcheidet ſich von ihr durch die Einflechtung lebhaft weiterdrängender, der vorangehenden Handlung entnommener Gedanken in Wort und Muſik, durch die geringere innere Beziehung zum Weſen deſſen, der ſie ausſpricht und der nur als objektiver Schilderer auftritt, durch die unmittelbare Einordnung in den Lauf des Geſchehens. Es erhält hier ſeinen erſten melodiſchen Sammelpunkt, um nun in ſtärkerer Kraft weiterſtrömen zu können. In eilender dialogiſcher Fortführung folgt die neue Forderung der Rieſen, Wotans Aufbegehren, Freias Entführung. Ein nochmaliger kurzer Ruhepunkt mit Loges Scherzando-Lied „Über Stock und Stein zu Tal ſtampfen ſie hin" leitet zum Verdämmern im langſam ſich ſenkenden Nebel. Das plötzliche Altern der Götter vermittelt den ſzeniſchen Vorgang, das Bild erliſcht im Dunkel wie vorher die Rheintiefe. Aus dieſer Dunkelheit ſteigt Steingeklüft auf, das Erdinnere öffnet ſich.

Die Dekoration erhält jetzt muſikaliſch ſymboliſche Deutung. Die Loge-Chromatik wühlt die ſchwer nach unten ſinkenden Akkordmaſſen

auf, das Gold-Motiv erklingt als Moll-Fanfare, ein hämmernder Schmiederhythmus geht vom Orchester an wirkliche Amboße über, von diesen wieder an das Orchester zurück. Die Harmonie wird gewaltsam zerspalten. In scharf dissonierenden Vorhalten einsetzend, greift eine Baßlinie nach oben: das neue Reich des Goldes tut sich auf. Aus schroff zugespitzter Wechselrede entwickelt sich die Szene. Alberich und Mime hadern um den Tarnhelm: die harmonische Täuschung der Trugschluß-Modulation in Klängen gestopfter Hörner, Alberich triumphiert: „Niblungen all', neigt euch nun Alberich". Es ist eine Exposition von realistischer Eindringlichkeit. Mimes Lied „Sorglose Schmiede, schufen wir sonst wohl Schmuck unsren Weibern" leitet aus der einfachen Gesangsform in die Sphäre des Anfanges zurück und gelangt mit Alberichs Wiedererscheinen zum stark betonten Abschluß.

Das Bild des Nibelungen-Reiches und seines Herrn ist gegeben, wie das Bild der Rheintiefe im Gewoge der Akkordwellen, das Bild der Bergeshöhe in den breiten Harmonien des Walhall-Themas gegeben war. Es ist das Bild der rhythmisch organisierten Dissonanz. Wie in der Walhall-Szene die Erzählung von „Weibes Wonne und Wert", so steht in der Nibelheim-Region als Mittelstück Alberichs Erzählung von der Macht des Goldes, vom Sieg der Liebloßigkeit: „Die in linder Lüfte Weh'n da oben ihr lebt, lacht und liebt". Den arioßen Stil nur flüchtig berührend, ist diese Erzählung die erste geschloßene Dokumentierung des von gesangsmelodischer wie rezitativischer Fassung abweichenden Vortragsstiles. Gestützt auf die motivische Ausbreitung des Orchesters greift sie zur lyrisch formalen Verdichtung der rein akzentmäßigen Ausdruckselemente über. Hier setzt die dialogische Weiterführung an, die Linie des motivisch gestützten Sprachausdruckes innehaltend: Loges Fragen, die zur Preisgabe des Tarnhelm-Geheimnisses, zur Verwandlung in die Riesenschlange, in die Kröte, zur Gefangennahme führen. Es ist das handlungsmäßig stärkstgedrängte, dadurch szenisch erregteste Bild des „Rheingoldes". Verschlungener in Voraussetzungen und Durchführung als der Goldraub im ersten Bild, rührt es die Affekte des Dämonischen auf und zeigt auch in der Musik die ersten Ansätze stärkerer Leidenschaftsspannung. Das orchestrale Zwischenspiel bringt die Rückverwandlung in umgekehrter Folge: aus der Goldschmiede in das Riesenmotiv einlenkend, die Walhall-Klänge, Loges Empordrängen, die Melodie von Freias goldenen Äpfeln, den Rheintöchter-Gesang. Die Musik rekapituliert, jetzt unabhängig von

der Dekoration: ſie melodiſiert ſich wieder. Zum zweitenmal zeigt ſich die Bergeshöhe der Götter, Walhall bleibt, von Wolken umhüllt, noch unſichtbares Ziel. Des gebundenen Alberich Löſung wird in ſchroffen Sätzen verhandelt. Um den Ring entſpinnt ſich der Kampf, dem Gefeſſelten entreißt Wotan den Reif. Der handlungsmäßige Höhepunkt des Geſchehens iſt erreicht. Die gewaltſam zur Höhe gezwungene Gewalt der Tiefe ſpricht den Fluch über die Erſcheinungen des Lichtes.

Alberichs Fluch bedeutet klangſymboliſch die breit ausgeſponnene Beſchwörung der verminderten und übermäßigen Intervalle als der harmoniezerſetzenden Elemente begehrlicher Leidenſchaft. In der ſtimmlichen Faſſung ladet er zum rhetoriſchen Pathos aus, wie es die große Oper im Fluche des Kardinales von Halévys „Jüdin" vorgebildet hatte. Die zerſtörende Kraft der Diſſonanz iſt an das Licht gedrungen und hat ſich in chromatiſch verzerrten Akkordbildungen motiviſch verfeſtigt. Von hier ab beginnt ihr auflöſendes Wirken.

Damit iſt die Handlung des Vorſpieles abgeſchloſſen. Alles noch Folgende iſt anſchauliche Schilderung: das Herbeieilen der Götter, der Rieſen, Freias Bedeckung mit Gold, unter dem ihre Geſtalt verſchwindet. Eine letzte Steigerung unterbricht die Gleichmäßigkeit des Verlaufes: Fafner fordert den Ring, Wotan verwehrt ihn. Die diſſonante Kraft des Fluches bohrt ſich in die reine Akkordwelt der Götter. Da erſcheint die Urmutter Erda: das Naturthema der Einleitung nach Cis-moll gewendet. Aus der Tiefe ewigen Werdens tönt die Warnung vor der Leidenſchaft, die das Unendliche, Ruhende zerſtören, es dem Ende zuführen muß. Die Warnung gilt dem ſchöpferiſchen Gotte. Er darf nicht begehren, will er nicht ſein Göttliches preisgeben. Er wirft den Ring den Rieſen zu, Faſolt fällt als erſtes Opfer des Fluches. Die Diſſonanz ſinkt zur Tiefe, ihr Weiterwirken auf das ferne Ende hin beſchäftigt nur Wotans Sinn. Ein in wogende Klänge gehülltes Orcheſterſpiel, durchzogen vom akkordiſchen Gewitterruf Donners, gibt ein neues Naturbild der ſich ballenden und klärenden Harmonien. Der Regenbogen ſpannt ſich als melodiſche Brücke, Walhall liegt nun frei. Aus der Tiefe klingt die Klage der getäuſchten Rheinkinder, ihr einſtiges Jubellied iſt zur wehmütigen Bitte geworden, Loge muß ſie ſpottend beſchwichtigen. Über die Klagenden hoch hinweg ſchreiten die Götter zur Burg, deren feierliche Harmonien durchzogen werden von einem neuen motiviſchen Akkordruf der Trompete. Es iſt der „große Gedanke" Wotans, mit dem er die Burg grüßt

und nennt: der Gedanke des Kampfes gegen die zerſtörende Kraft der Diſſonanz, der C-dur-Gedanke des Schwertes, das Urgeſetze des Gewordenen zerſchlagen ſoll, um neue Urgeſetze des Werdens zu geben.

„Glaub' mir, ſo iſt noch nicht komponiert worden", ſchreibt Wagner an Liſzt nach Vollendung der „Rheingold"-Skizze. „Ich denke mir, meine Muſik iſt furchtbar, es iſt ein Pfuhl von Schreckniſſen und Hoheiten." Das Wort iſt richtig in ſeiner unmittelbaren Bedeutung, Schreckniſſe und Hoheiten im Ausdrucksſinne Wagners ſind die Charakteriſtika der „Rheingold"-Muſik. Es iſt eine von außen geſehene Welt in wechſelnder Beleuchtung von Hell und Dunkel. Alles Ergreifende im Sinne der bisherigen Kunſt Wagners iſt ihr fremd. Zum erſtenmal wird das Prinzip der Ausdrucksgeſtaltung bewußt als Darſtellungsmittel ſzeniſch muſikaliſchen Geſchehens angewendet. Die innere Perſönlichkeit bleibt ſtets in objektiver Entfernung. Dieſe Partitur zeigt die Freude des Muſikers, der nach fünfjähriger Pauſe zum erſtenmal wieder an eine Aufgabe größten Ausmaßes geht und über der Begeiſterung an den neuartigen Reizen ſich ſelbſt vergißt. Die „Rheingold"- Muſik iſt eine ſzeniſch dekorative Kunſttat. Sie iſt es nicht nur in den großen Naturbildern des Orcheſters, die das Ganze in einen vielfarbigen Rahmen ſpannen. Auch die muſikaliſchen Höhepunkte der Szenen: die Rheintöchter-Geſänge, die das Ganze in einen anmutigen melodiſchen Kranz faſſen, die Loge-Erzählung, Mimes und Alberichs draſtiſche Dämonie, die Zwielichtklänge der Erda-Szene – es iſt eine Muſik, wie Wagner ſie aus ſolcher rein anſchauungshafter Erfaſſung des Stoffes bisher nie geſchrieben hat. Der Reichtum der Erfindung im kleinen wie im großen, der Wechſel der Farben, die Mannigfaltigkeit klanglicher und melodiſcher Eingebungen ſchafft auf engſtem Raume Grundriß und Bauſteine für alles Folgende. Es iſt darin jene knoſpenhafte Zartheit, die bei aller Unmittelbarkeit der Wirkung den ſtillen Reiz des noch nicht völlig Enthüllten übt. Es iſt darin zugleich eine Freude des Handwerklichen, die in der Behandlung der Stimmen, des Orcheſterklanges, der Einzelinſtrumente weit hinausführt aus allen bisherigen Schemata. Daß dieſe Muſik ihrem Geſamtcharakter nach lediglich umrißhaft erſcheinen kann, ergibt ſich aus der Notwendigkeit, einen ſolchen Umriß zunächſt zu gewinnen, um von ihm aus zum Beſonderen, im höheren Sinne Expanſiven der Tonſprache zu gelangen. Solange die „Rheingold"-Muſik Wagner feſthielt, empfand er ſie mit Recht als etwas, wie es in dieſer Art

noch nie geſchrieben war. Mit ihr eroberte er Stoff und Stil, Material und Form des Geſamtwerkes. Als er aber aus dieſer Vorhalle hinaustrat in die Welt der lebendigen Erſcheinungen und Leidenſchaften, empfand auch er den Unterſchied des Kommenden von dem einleitenden Vorſpiel. „Die Walküre iſt angefangen: Du, jetzt geht es doch erſt los," ſchreibt er am 8. Juli 1854 an Liſzt.

Das „Rheingold" iſt das Werk der anſchaulichen Darlegungen. Die Hauptſtücke ſind ſchildernder oder erzählender Art, dramaturgiſch gerechtfertigt durch die umrahmende Dialektik. Daraus folgt die Notwendigkeit einer großen Zahl von Erſcheinungen. Es gilt, von möglichſt vielfältigen Geſichtspunkten her an den Kern der muſikaliſchen Szene zu gelangen. Der „Walküre" fehlt dieſer dialektiſche Entwicklungstrieb. Daher genügt eine geringe Zahl handelnder Kräfte. Die dramaturgiſche Anlage der „Walküre" iſt auf das Zwiegeſpräch geſtellt, der inhaltliche Verlauf wird durch eine dritte Erſcheinung in Fluß gebracht. Der erſte Akt iſt ein Dialog Siegmunds und Sieglindes, durch die Gegenerſcheinung Hundings aus der verhaltenen Expoſition zur Ausbreitung gelangend. Wie Hunding im erſten, ſo iſt Fricka im zweiten Akt die löſende Kraft: Wotans Zwiegeſpräch mit Brünnhilde, der äußeren Form nach monologiſch, dem Sinn nach ein Austauſch der Gedanken und Gefühle, wird durch die gleichfalls dialogiſche Fricka-Szene vorbereitet. Die zweite Hauptſzene: die Todesverkündung entwickelt ſich in ſtrophiſchem Aufbau zwiſchen Brünnhilde und Siegmund. Der dritte Akt wieder gehört Wotan und Brünnhilde, die Vorbereitung wird durch das Enſemble der Walküren gegeben.

Es ſind drei der Grundkonzeption nach dialogiſch duettierende Akte, an denen ſich die Erſcheinungen entwickeln. Der erſte, Siegmund und Sieglinde gehörend, zeigt die ſtärkſte Einheit des Wurfes. Der dritte, zwiſchen Wotan und Brünnhilde ſpielend, in ähnlich großem Ausmaße angelegt, erſcheint in der Gedankenführung verſchlungener. Er wahrt daher nicht die elementar aufſteigende Linie des erſten Aktes, ladet dafür breiter aus im Maße der ſzeniſchen Dynamik. Der zweite, die Doppelwelt beider Außenakte zuſammenſchließend, zerfällt. Der Wotan-Monolog, unerläßlich für die Organik des Werkes, bleibt ein problematiſcher Beſtandteil. Die Todesverkündung, an ſich eine der hoheitsvollſten Eingebungen Wagners, trägt nicht das Ganze. Dieſes formt ſich hier mehr

kunſtvoll verbunden als innerlich wachſend. Eine ſtoffliche Überfülle wird zuſammengedrängt, die muſikaliſche Einheit zugunſten der Einzelwirkungen unterbrochen. Beibehalten wird aber auch hier die dialogiſch duettierende Grundlage. Sie faßt Anfang, Mitte und Schluß des Aktes in die Kontraſte Wotan-Brünnhilde zuſammen und ordnet die übrigen Erſcheinungen als ſteigernd empfundene Zwiſchenglieder ein. Gleich bleibt über dieſe duettierende Geſtaltung hinaus allen drei Akten der ſzeniſch muſikaliſche Grundimpuls des Sturmes. Er löſt ſich im erſten Akt zum Naturzauber der Frühlingsnacht, ballt ſich im zweiten Akt von der Helle des Tages wieder zum dunklen Wetter, wandelt ſich im dritten Akt vom Gewitterausbruch zur feierlich aufglühenden Abendröte. In dieſem ſzeniſchen Naturbilde wird dem muſikaliſchen Verlauf Linie und dynamiſche Form vorgezeichnet.

Die eindringlichſte Faſſung dieſer Bewegung zeigt der erſte Akt. Er ſpiegelt den plötzlichen Leidenſchaftsaufſchwung des Muſikers in unmittelbarer Friſche des Temperamentdurchbruches. Als theatraliſche Bühnenſchöpfung iſt er eine der großartigſten Leiſtungen innerhalb des Wagnerſchen Geſamtwerkes, allem Bisherigen gegenüber vergleichbar nur dem erſten „Lohengrin"-Akt. Bereits die einleitende Sturmſchilderung – im Notenbilde der Uniſono-Sextolen und der rollenden Baßfiguren an Schuberts „Erlkönig" erinnernd – zeigt den Abſtand vom „Rheingold". Das nämliche Gewittermotiv, das dort als Donners Ruf den dekorativen Finalebeginn gab, wird jetzt, ſeiner akkordiſchen Naturform entkleidet, in verminderte Septimenharmonien verwandelt, durch ſynkopiſche Rhythmiſierung aus der primitiven Welt des Vorſpieles in die Leidenſchaftsſphäre übertragen. Siegmunds und Sieglindes erſtes Zuſammentreffen iſt die Probe auf jene Bedeutung des orcheſtralen Ausdruckes, der die Übermittlung unausgeſprochenen Empfindens, der tiefen Blicke, der zögernden, halb redenden, halb verhüllenden Geſten in ſich ſchließt. Von dieſer erſten, nur im Orcheſterklang zart aufblühenden Ahnung gegenſeitiger Schickſalsverkettung führt Hundings Fragen zu Siegmunds großer Erzählung. Gleich dem Einleitungsdialog mit Sieglinde zeigt ſie eine neue Stufe muſikaliſcher Vortragsbehandlung. Der lyriſch melodiſche Charakter der Loge-Erzählung verſchwindet. Die muſikaliſche Strophenform entwickelt ſich in klarer periodiſcher Gliederung, aber ohne arioſen Beiklang, die Sprache fließt in freiem, melodiſch rhythmiſchen Tonfall, Akzente und Steigerungen

ergeben sich in natürlicher Folge aus der deklamatorischen Linie. Ihre Betonungen fallen organisch zusammen mit der musikalischen Struktur. Das Orchester ist mit auffallender Zurückhaltung behandelt. Es gibt leichte harmonische und rhythmische Stützpunkte und flüchtig eingestreute Ausmalungen. Nur in einigen Augenblicken der Ruhe tritt es bedeutsam hervor: mit den Walhall-Klängen beim Bericht von Wälses Tod, mit der zarten Melodie der Anfangsszene bei Sieglindes teilnehmendem Blick, mit dem trauermarschartigen Wälsungenthema in C-moll als Abschluß.

Hundings Kampfansage an Siegmund gibt die Überleitung zu dem neuen Orchester-Zwischenspiel, das aus der Schlußstimmung der Erzählung zur Verheißung des Schwertes – Wotans Siegesgedankens – hinüberdeutet. Im „Lohengrin" noch wären diese lyrischen Ausklänge dem Chor zugefallen. Die motivische Instrumentalsprache überträgt sie an das Orchester, es steht hier als Gefühlsdeuter unter den Handelnden. Erinnerung und Ahnung, die Bindemittel zeitlich erfaßten Geschehens, treten nun in ihre gestaltenden Rechte. Erinnerung, als zum Klang von Wotans Walhall-Gruß Siegmunds Ruf ertönt: „Ein Schwert verhieß mir der Vater". Ahnung, als nach dem aufflammenden: „Wälse, Wälse, wo ist dein Schwert" der Wotan-Gedanke im C-dur der Trompeten aufleuchtet. Hier ist die aus Erinnerung und Ahnung geschaffenen innere Bindung des Leidenschaftswerkes an das Vorspiel. Mit diesem Durchbruch nimmt der Wotan-Gedanke die Führung zum Aufbau des dritten Aktteiles, des Zwiegesanges der Wotanskinder.

Sieglindes Erzählung vom Schwert, das der Wanderer in den Stamm gestoßen, Siegmunds Liebesgesang, die Schwertgewinnung, die Erkennung von Bruder und Schwester sind die Gliederungen der bisher größten aller Duo-Szenen Wagners. Die Steigerung ist nicht in unmittelbarem Anstieg geführt. Der Mittelteil mit dem Lenzgesang fügt sich als Moment lyrischen Verweilens zwischen die Schwertverheißung und die Schwertgewinnung. Das Liebeslied selbst, in fast Mendelssohnscher Zartheit der Linienbiegung gehalten, löst sich weiter in das Modulationsmotiv des Liebesblickes aus dem Anfange des Aktes. Mit ihm verschlingt es sich zu weit ausgreifendem, in Sequenzen-Rückung vergrößertem melodischen Bogen. Es klingt in stammelnder Verkürzung der Gesangsphrasen weiter, bis der Schwertgedanke die lyrisch zerfließende Bewegung rhythmisch wieder zusammenfaßt. Sie festigt sich in den Walhall-Harmonien, den Wälsungen-Akkorden. Der Aufbau treibt unablässig auf

den C-dur-Durchbruch. Das C-moll-Thema der Liebesentſagung wandelt ſich zum Beſchwörungsgeſang der Liebesnot, in einem Drängen von ſturmhafter Gewalt ballt ſich eine modulatoriſche Gipfelung. Aus ihr ſpringt im Siegesklang der Trompeten das C-dur des Schwertes hervor. Liebesmelodie und Schwertharmonie umſchlingen einander, Wotans großer Gedanke iſt zur Tat geworden.

Eine vollkommene Einheit von Stoff und Form, ein reſtloſes Aufgehen des zu Geſtaltenden in die Materie ſtellt ſich dar. Die motiviſche Erſcheinungswelt als Trägerin der harmoniſchen Grundbewegung hat in der Fähigkeit muſikaliſch ſzeniſcher Bindung eine unerahnte Steigerung gegenüber der äußerlich charakteriſierenden Motivſprache der „Rheingold"-Muſik gewonnen. Das Orcheſter als choriſcher Begleiter und Deuter läßt den Geſangschor der Oper nicht nur entbehren, es übertrifft ihn namentlich in der gefühlsſchweren Expoſition an Zartheit und Anſchmiegſamkeit des Ausdruckes. Handlung und Muſik rollen aus einem Anfangspunkt mit der Notwendigkeit eines Elementargeſchehens, die Übereinſtimmung von klanglicher Naturſymbolik und Leidenſchaft ſcheint erreicht. Unbeſtreitbar freilich ſind einzelne Beziehungen zum Operntyp. Der Hauptteil: Siegmunds und Sieglindes Zwiegeſang ſteht trotz der Vermeidung äußerlichen Duettierens der Stimmen in der Anlage und großſtufigen Architektur dem Duett der Oper nicht fern, die Melodik ſelbſt weiſt ſowohl in Siegmunds Liebeslied als auch in der Phraſeologie deutlich auf die Geſangsmelodie älterer Prägung zurück. Es ſind dies Momente von künſtleriſch untergeordneter Bedeutung. Sie beſtätigen nur das Primäre des theatraliſchen Impulſes. Er drängt das theoretiſch Prinzipielle in den Hintergrund, läßt die Einzelabweichung von der ſtiliſtiſch reinen Linie mit Recht weder durch den Schaffenden beachten noch dem Empfangenden zum Bewußtſein kommen.

Ein ſolcher theatraliſcher Impuls fehlt der erſten Hälfte des folgenden Aktes. Er wäre auch hier vorhanden, wenn die Handlung unter Fortfall der erſten und zweiten Szene mit dem Auftritt der fliehenden Wälſungen einſetzte. Damit wäre dieſer Akt dem vorangehenden unmittelbar verbunden und erhielte wie die übrigen ſzeniſche Dreiteilung: Siegmund-Sieglinde, Siegmund-Brünnhilde, Kampf und Flucht. Wagner ſelbſt zeichnet einen ſolchen Beginn vor in der orcheſtralen Einleitung. Anknüpfend an die motiviſche Schlußbildung des erſten Aktes nimmt ſie die Thematik

der Liebesſzene in heftiger Steigerung auf, führt ſie aber in das neue Thema des Walkürenrittes über, das der kommenden Einleitungsſzene zugrunde liegt. Sie iſt knapp und lebendig gehalten: Wotans Kampfbotſchaft an Brünnhilde, ihr jubelndes „Hojotoh" als Antwort. Ihr folgt die Gegnerin: Fricka. Mit ihrem Erſcheinen ſetzt jene Entwicklung ein, die, bedingt durch Idee und Ausmaß des Geſamtwerkes, von der Höhe der großen Bühnenſchöpfung herabführt in die ſzeniſche und äſthetiſche Dogmatik. „Ich bin im zweiten Akt der Walküre: Wodan und Fricka: wie Du ſiehſt, muß mir das geraten", heißt es im Oktober 1854 an Liſzt. Selbſterlebtes, das nicht in die Höhe riß, ſondern zur Erde zog, drängte hier nach Ausdruck, die Darſtellung des durch die Konvention Gebundenen, Unfreien ſtrömt in dieſer Szene aus. Zwei ohne teilnehmende Liebe geſehene Geſtalten reden, hadern miteinander. Die Rhetorik des Wort-Ton-Kunſtwerkes wird aufgeboten und namentlich in den Reden der Fricka zu kunſtvoll geſetztem Pathos entwickelt. Es erhält arioſe Zuſammenfaſſungen wie die Klage: „O, was klag' ich um Ehe und Eid", die ſcharf akzentuierte Phraſe „Der Dir als Herren hörig und eigen, gehorchen ſoll ihm dein ewig Gemahl?", den feierlichen Abſchlußgeſang „Deiner ew'gen Gattin heilige Ehre beſchirme heut ihr Schild". Wotans ſchlichte, motiviſch begründete Erwiderungen unterbrechen kurz den Redeſtrom dieſer Szene. Sie gewinnen geſteigerte Intenſität, bis Brünnhildes Dazwiſchenkunft als gewaltſames Behelfsmittel die Ausſprache zum Ende bringt.

Durch die – urſprünglich im Text erheblich breiter ausgeführte – Faſſung dieſer Szene erhält nicht nur die Geſtalt der Fricka ungerechtfertigte Bedeutung. Es wird auch in die Erſcheinung Wotans ein Zug ſchwächlicher Unſelbſtändigkeit gebracht. Nur weil Fricka Wotans eigene Gedanken ausſpricht, muß Wotan ihr Siegmund preisgeben. Die ſzeniſche Form aber läßt den Wotan-Entſchluß als nachgiebigen Wankelmut erſcheinen. In dieſem Widerſpruch zwiſchen innerem Zwang des Geſchehens und dialogiſcher Begründung liegt die organiſche Schwäche der Szene. Aus ihr ergibt ſich die Notwendigkeit, in einer zweiten Szene die ſinnhafte Bedeutung der erſten erkenntlich zu machen. Die Wotan-Erzählung, weit ausgreifend in der Form, langſam emporſteigend im Bau, gibt ein großes Totalbild des begrifflichen Gedankengerüſtes der Handlung, ohne damit den abſchwächenden Eindruck der Fricka-Szene zu berichtigen. Das Bewußtſein dieſes Bruches hat Wagner ſelbſt lange be-

ſchäftigt. „In entmutigten, nüchternen Stunden hatte ich die meiſte Furcht vor der großen Szene Wodans, und namentlich vor ſeiner Schickſalsenthüllung gegen Brünnhilde, ja, in London war ich bereits einmal ſoweit, die Szene ganz verwerfen zu wollen; um mich darüber zu entſcheiden, nahm ich den Entwurf noch einmal vor und trug mir ſelbſt die Szene mit allem nötigen Ausdruck vor; glücklicherweiſe fand ich dabei, daß mein Spleen ungerechtfertigt war, und der geeignete Vortrag im Gegenteil ſelbſt rein muſikaliſch und feſſelnd wirkt."

Die Entſcheidung für Beibehaltung der „für den Gang des ganzen großen vierteiligen Dramas wichtigſten Szene" iſt zweifellos richtig. Nicht aber, weil der geeignete Vortrag „ſelbſt rein muſikaliſch und feſſelnd wirkt", ſondern weil die Erzählung überhaupt nur durch die Muſik lebendig geworden iſt. Was der ſzeniſche Geſtalter Wagner hier nicht zu zwingen vermochte, das hat der Muſiker zu einer gewaltigen Spannung klanglichen Ausdruckes emporgeführt. So mußte der Vortrag Wagner da überzeugen, wo das Nachdenken ihn mit Recht beſorgt gemacht hatte. Nicht der Inhalt des Monologes: die ihn belebende Leidenſchaftswelle der Muſik gibt dieſem Stück ſein inneres Leben. Aus dem Grundklange tiefer Bäſſe ſchwillt es in langſamer Hebung zum Harmoniebilde der Welt. Die Motive alles Geſchehens ziehen vorüber, keines vermag ſich weiterzeugend zu entfalten, die Diſſonanz des Fluches zerſtört ihre akkordiſche Reinheit. In dämoniſcher Verzerrung erklingt der Schwertgedanke, das Walhall-Thema wird in Trauerrhythmik nach Moll gewendet. Walhall muß fallen, wie Siegmund fallen muß: „Nur eines will ich noch: das Ende".

Eine ſeltſame Verbindung der Grundgefühle zieht ſich von dieſem in dunkler Pracht der Leidenſchaft aufgebauten Stück zu einer früheren Schöpfung Wagners: der Auftritts-Szene des Holländers. Der nämliche Grundaffekt beherrſcht beide, Wotans Verlangen nach dem Ende, des Holländers Ruf „Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf" ſind eines Urſprunges, ungeſtilltes Liebesverlangen, Fluch der Liebloſigkeit iſt hier wie dort inneres Schickſalsmotiv. In der Entfaltung dieſes Gefühles ruht die Bedeutung des Wotan-Monologes. Was die Holländer-Szene im erſten Drange des Grundaffektes andeutete, erſcheint auf dem Wendepunkt des Künſtlerdaſeins zu äußerſter Durchſichtigkeit des Gewebes aufgedeckt. Was ſich dort in ſtraff geſchloſſener Form der Opernſzene kundgeben konnte, wird hier zum motiviſch ausgeführten Bau einer bis in

letzte Einzelheiten individuell erfühlten Klangarchitektur. Was aber jenſeits dieſer durch menſchliche und künſtleriſche Reife bedingten Verſchiedenheiten ſteht: der ſchöpferiſche Impuls, iſt hier wie dort das gleiche. In dieſem Notrufe liebeſuchender Leidenſchaft, in dieſem Ausbruch des Einſamkeitsgefühles der Mannesnatur liegt das Gemeinſame beider Stücke. In ihm ruht auch, über alle begrifflichen Darlegungen hinaus, die zentrale Wichtigkeit des Wotan-Monologes für die Geſamthandlung als einem Liebesgeſchehen.

Bis hierher reicht das Zwiſchenſpiel, das ſich in die Handlungslinie einſchiebt, ſie zerreißend, um ihre zykliſche Fortführung zu ermöglichen. Mit dem Aufklingen des einleitenden Inſtrumentalvorſpieles iſt die Bindung zum erſten Akt wieder gewonnen. Siegmund und Sieglinde erſcheinen. Eine der ſchärfſt geſehenen Szenen breitet ſich in kurzer Eindringlichkeit aus: Sieglinde hat das Zwiſchengeſchehen ahnungshaft in ſich empfunden. Hellſichtig erkennt ſie die Schickſalswende ihrer Liebe. In die Erinnerung an die Klänge des Zwiegeſanges hinein tönt das Hundinghorn, das Gekläff der verfolgenden Meute, das Klirren des zerſpringenden Schwertes. Es iſt die Umwendung der rauſchhaften Liebesſzene. Die dort melodiſch zuſammengeſchloſſene Form wird motiviſch zerriſſen, an Stelle des geſanglichen Fluſſes tritt der ſcharfe Sprachakzent. Die Todesahnung der Liebenden, Siegmund noch fremd, ergreift langſam ihn ſelbſt. Als Erſcheinung der Walküre, des dritten Wotan-Kindes, tritt ſie neben die entſchlummerte Schweſter vor ſeinen Blick, aus einem Liebesklang Sieglindes ſich offenbarend:

„Was im Buſen ich barg, was ich bin,
hell wie der Tag taucht' es mir auf."

Dieſe in Sequenzenfolge drängende Melodie der Liebeserkenntnis gibt jetzt den feierlichen Aufklang des Zwiegeſpräches Brünnhildes und Siegmunds. Was dort Verlangen war, bändigt ſich hier zu erhabener Ruhe und mündet in eine ſich akkordiſch aufrichtende Moll-Linie, die ſich zum Dominanthalbſchluß hebt. Die Walhall-Harmonien geben den Ausklang. Aus dieſer dreiteiligen melodiſchen Gruppe: Liebe, Tod, Verklärung kündigend, geſtaltet ſich der Aufbau der neuen Szene. Anders als alle vorangehenden in Form ſtrophiſchen Wechſelgeſanges gehalten, gewinnt ſie ihre Steigerung aus der variierenden Durchbildung der Grundgedanken. Der Anruf Siegmunds und die Verkündung ſeiner Heimfahrt nach Walhall, ſeine Abwehr, Schickſals-Erkenntnis und Wehklage, Brünn-

hildes erwachende Liebe, Siegmunds Todesentſchluß, der Walküre Siegesverheißung: dies ſind die Stufen des Inhaltsverlaufes. Die muſikaliſche Linie leitet von der einfachen Reihung der motiviſchen Erſcheinungen zur Ausdrucksſteigerung in melodiſcher, rhythmiſcher und harmoniſcher Variierung. Es iſt ein Aufbau aus ſtarrer Gebundenheit des muſikaliſchen Keimes zu individueller Freiheit des Fühlens durch ſtändig reicher erblühende Veränderungskunſt. Durch ſie vollzieht ſich hier die Umſetzung einer primär muſikaliſch lyriſchen Empfindung zur ſzeniſchen Bewegung, ähnlich wie im erſten Akt die muſikaliſch lyriſche Umdeutung handlungsmäßigen Geſchehens.

Die Höhenlinie des Werkes iſt von einem neuen Anſtiegpunkt aus wieder gewonnen, alles Folgende entrollt ſich mit haſtender Geſchwindigkeit des äußeren Ablaufes. Der Sturm der erſten Orcheſter-Einleitung brauſt von neuem auf, rollende Baßklänge, Gewitterruf – es iſt faſt wie vor Beginn des Ganzen, bevor Siegmund Hundings Saal betrat. Sieglinde träumt vom längſt Vergangenen, von der Mutter und von den Männern, die das Haus verbrannten und ſie raubten. Schlafend ruft ſie als Kind den Bruder, der Donner, der ſie weckt, läßt ſie die Stimme des zum zweitenmal Verlorenen nur noch aus der Ferne vernehmen. Hundings Horn tönt, die Walküre ruft zum Sieg, das Schwert zerſpringt am Wotansſpeer, in Moll verſinkt das Wälſungen-Thema. Brünnhilde rafft die Niedergeſunkene auf, im Gewitterſturm zerſchellender Walhall-Harmonien jagt Wotan den Fliehenden nach.

Wo der zweite Akt ſchließt, ſetzt der dritte ein. Der Sturm brauſt weiter. Ein großgeſchautes Naturbild rollt ſich auf: die Wolkenjagd der Walküren. Es iſt der Idee nach eine der älteſten Eingebungen des ganzen Zyklus, urſprünglich für „Siegfrieds Tod" geplant, damals als Chorlied der Walküren. Das Thema dieſes Geſanges nebſt dem Text hat Wagner noch vor Beginn der „Rheingold"-Kompoſition für ein Gedenkblatt aufgezeichnet. Jetzt fallen die Worte fort. Es bleibt nur das Grundmotiv der galoppierenden Roſſe, von Hörnern, Trompeten, Poſaunen in wechſelnden Rufen übernommen, von trillernden Oberſtimmen der Holzbläſer, Akkordſtürzen der Streicher umſpielt. Das Orcheſter tritt wieder an die Stelle des Chores, die Naturaliſtik dieſer Tonſprache macht das geſungene Wort überflüſſig. Nur als farbige Klangwirkung kommt es in Betracht. So ſteigert es das tonliche und ſzeniſche Bild durch die Natur-

rufe der Reitenden, das Trillern der Gesangsstimmen, das chromatische Gelächter. Kurze dialogische Zwischenrufe sind nur Unterbrechungen, um das musikalisch szenische Gemälde der Wolkenjagd weiter aufzurollen, das im „Hojotoho"-Chor der acht Walküren einen ersten Abschluß findet.

Noch fehlt Brünnhilde, mit ihrem Nahen tritt ein neues, aus den Bässen drängendes Sturmmotiv hervor: Wotans wilde Jagd. Brünnhilde mit Sieglinde erscheint, ihre hastig erklärenden Worte unterbrechen nicht das Wüten des Sturmes. Erst Brünnhildes Bitte um Rettung Sieglindes bringt eine kurze Pause. Der Abwehrenden weist Brünnhilde das neue Ziel: die Siegfrieds-Verheißung. Der Sinn alles Geschehens erfährt eine höchste Deutung: über Verfolgung und Leiden triumphiert die Liebe mit der in großartiger Bewegung erblühenden Melodie: „O hehrestes Wunder, herrlichste Maid." Es ist die erste Ahnung der erlösenden Liebesverheißung, die Wotan sucht, die Melodie des Rein-Menschlichen, des absoluten, hemmungslos ausflutenden Gefühles. Mit diesem Gruß der Liebesverheißung verläßt Sieglinde Brünnhilde, die sich allein dem heranbrausenden Sturme stellt.

Wotans Stimme schallt herüber, er selbst erscheint. Das Naturbild als Rahmen bleibt bestehen, über Wotans Worte an die Walküren, über Brünnhildes schlichtes Hervortreten: „Hier bin ich, Vater: gebiete die Strafe," über die Verkündung ihrer Verstoßung hinweg bis zur Flucht der Walküren. Wie die Szene begann, so schließt sie. Das Bild des Walküren-Rittes, aus dem der Sturm erwuchs, gibt auch die Endrundung. Mit dem letzten Verhallen der jagenden Rhythmen ist das Wetter vorüber. Stille senkt sich über die Szene. Nur noch die beiden stärksten Erscheinungen: Gesetzeswille und Liebe, harmonische Kraft und keimende Melodie stehen sich gegenüber, beide einst vereinigt, beide nun zum Abschied voneinander bestimmt.

Es ist die dritte große Liebesszene nach dem Zwiegesang des ersten Aktes, der Verlangen und Erfüllung brachte, nach der Todesverkündung, in der Mitgefühl zur handelnden Liebe erwuchs. Die dritte Szene steht jenseits des Begehrens wie des Tatentschlusses. In ihr vollzieht sich Trennung aus Erkenntnis der Liebe, ihr Inhalt ist das Bewußtwerden dieser Erkenntnis im Manne. Als Rächer ist Wotan gekommen, als durch Liebe wissend Gewordener verläßt er Brünnhilde. Das Kind seines Wunsches gibt ihm den Blick in die Zukunft, die nicht ihm gehört, sondern dem nach ihm Kommenden. So wandelt sich die Strafe Brünnhildes in den Lohn ihrer Tat: Bewahrung für den Freien, dessen Werden ihre Ahnung

erkannt hat. In der Gewährung dieſes Lohnes aber muß Wotan die Verſtoßung Brünnhildes als gegen ſich ſelbſt gerichtet empfinden, denn nun bannt er, der Liebeſuchende, die Liebe aus ſeiner Nähe.

Es iſt ein großer Gefühlsgehalt, der hier der muſikaliſch ſzeniſchen Form entgegenſtrebt, der weiteſtreichende und eigentümlichſte von allen. Dementſprechend iſt auch der Aufbau mannigfaltiger verſchlungen als in den beiden früheren Szenen. Nicht wie ſie auf der Ausbreitung eines einzigen Gefühles beruhend, ſtrebt er aus der Vielfältigkeit in allmählicher Emporführung zum Gipfel. Die architektoniſche Anordnung zeigt wieder dreiſtufige Gliederung: Wotans Trennungsgebot, Brünnhildes Mahnung an die Wälſungen, Wotans Erkenntnis der aus ſeinem Stamm neu erblühenden Liebeshoffnung. Dies iſt der gedankliche Aufbau, der muſikaliſche entſpricht ihm. Im Geſamtverlauf geſehen, iſt er eine allmähliche Zuſammenfaſſung von der dialogiſchen Rede des erſten Teiles über den motiviſch ſcharf individualiſierten Mittelteil zur weitumſpannenden Abſchiedsmelodie. Über die Geſangsentfaltung hinaus ſtrebt ſie der völligen Löſung in die orcheſtrale Harmonie zu. Es iſt ein Aufbau vom wortgeprägten Ton zum reinen Klang, vom Gedanken zum Gefühl, von der figürlichen Erſcheinung zum ſzeniſchen Naturbild, vom Handlungsaffekt zur nur noch aus ſich tönenden Muſik. Es iſt ein großer Löſungsvorgang vom Bewußten in das Unbewußte, der hier die Kurve der Geſamthandlung zum Ende führt. Der Zauber der Liebe, des Weibes, der Melodie gelangt zum letzten Durchbruch, alles Begriffliche, Dialektiſche liegt in ferner Tiefe. In breitem Atemzuge ſtrömt der Geſang der Manneſtimme, gelöſt aus allen Verkettungen des Gedanklichen, ſelbſt nur noch Klang, getragen von der Fülle tiefwogender Harmonien.

Wotan allein gibt den hier ſtrömenden Gefühlen Ausdruck, ihm hat ſich das Wunder der Liebe offenbart. Brünnhilde ſchweigt, nur ihre Melodie klingt einmal noch wie in unerſchöpflichem Auftrieb des Gefühles aus dem Orcheſter. Chromatiſch ſich verengende Akkorde ſchließen dann die Harmonie feſt zuſammen. Leiſe klingt der Geſang des Abſchiedes, das Lebewohl an die Liebe in tiefen Stimmen des Orcheſters nach, ein Chorgeſang, der den Epilog des Geſchehenen in wortloſer Ergriffenheit austönen läßt. Dann erfüllt ſich die Viſion der Schlummernden. Loges Flammenmotiv züngelt empor, der Feuerring ſchließt ſich:

„Wer meines Speeres Spitze fürchtet,
durchſchreite das Feuer nie!"

Die Harmonie flackert in glitzernden Klängen, getragen vom Akkordschritt des furchtlos Kommenden, der sich in den Abschiedsgruß der Scheidenden verliert, überstrahlt von der Melodie der großen Liebe. Der Tag mit seinen Stürmen ist vergangen, Abendröte leuchtet über die Welt.

Die „Walküre" ist das Geschehen der Weibesliebe. In ihr ruht die handelnde, erfüllende Kraft. Es ist das „Holländer"-Geschehen von einem neuen Blickpunkt aus gesehen, der die Liebestat des Weibes in der umschaffenden Einwirkung auf den Mann erfaßt. „Siegfried" ist das innere und äußere Gegenstück der „Walküre", im Handlungssinne die Fortsetzung, der schöpferischen Idee nach die organische Ergänzung: das Geschehen des Mannes, das Werden der zeugenden, schaffenden Kraft.

Aus dieser Veränderung der Grundeinstellung ergeben sich bedeutsame Verschiedenheiten in der Gestaltung der Handlung wie der musikalischen Faktur. Siegfried ist ein Männerstück. Mime, der Wanderer, Siegfried, Alberich, Fafner sind die alleinigen Handlungskräfte. Selbst die Stimme des Waldvogels ist der Absicht nach einem Knaben zugedacht, so daß der Klang der Frauenstimme als solcher nicht zur Geltung kommt. Es fehlt damit der dialogische Klangkontrast von Mannes- und Frauenstimme, der die großen Szenen der „Walküre" bestimmte. An seine Stelle treten jetzt die Gegensätze der männlichen Stimm-Charaktere: der falsettartige Tenor Mimes mit seinen umfallenden Vorschlagsnoten und geknickten Linien, die naturfrische Kraftstimme Siegfrieds, der feierlich getragene Bariton des Wanderers, der rauhe Baß Alberichs und die draftischen Tiefenlaute Fafners. Über die für die musikalische Gestaltung wichtige Neuartigkeit der Klangkontraste hinaus bedingen diese Stimm-Charaktere eine Änderung der Faktur. Die Frauenstimme strebt zur weitgeschwungenen Melodie, in der das Naturhafte ihres Klanges: das rein Gefühlsmäßige ausströmen kann. Sie macht alles melodisch singend, was in ihr Bereich kommt. Die großen Zwiegesänge der „Walküre" gipfeln in der melodischen Erschließung auch der Mannesstimme. Im melodisch singenden Wotan der Abschiedsszene erfüllt sich ein gesangliches Schicksal: die Freimachung des männlichen Stimmklanges für den reinen Gesang. Die Mannesstimme allein, der Gegenwirkung des weiblichen Klanges be-

raubt, unterliegt anderen Entfaltungsgeſetzen. Sie ſtrebt nicht nach gefühlsmäßigem Ausſingen im melodiſchen Bogen, ſie verlangt nach Kraft und charakteriſtiſcher Schärfe, nach Ausbreitung der dynamiſchen und rhythmiſchen Ausdrucksakzente. Aus dieſen Quellen kommen die Stimmtypen der Manneserſcheinungen Wagners. Wo ſie ſich der Frauenſtimme nähern, nehmen ſie je nach dem Grade ihrer Beeinflußbarkeit deren geſangliche Gefühlslaute in ſich auf, wo ſie allein bleiben, halten ſie ſich innerhalb der ihnen beſtimmten Grenzen. Auch dieſe Stimmen ſind erfaßt als Naturkräfte, die durch die Art ihrer Entfaltung eine organiſche Geſetzmäßigkeit veranſchaulichen.

Nur auf dem Untergrunde einer großen melodiſchen Kraft läßt ſich eine ausſchließliche Betätigung der Mannesſtimmen ermöglichen. Das weibliche Element als Trägerin der ſtimmlichen Klangſinnlichkeit kann äußerlich zeitweilig zurücktreten und den Kraft- und Charakterquellen die Vorherrſchaft überlaſſen. Aber es wird unſichtbar unter ihnen weiterleben, es wird die Vorausſetzung ſein müſſen, aus der die männlichen Stimmerſcheinungen ſich formen, wenn ſie über begrenzte Naturwirkungen hinaus zu klanglichem Eigenleben gelangen ſollen. Die „Walküre" hat in ihrer muſikaliſchen Höhenlinie zur Löſung der großen Geſangsmelodie aus dem Schoße der Harmonie geführt. Liebe, Weib, ſingende Melodie ſind das letzte Ergebnis des „Walküre"-Geſchehens. Was ſie gebracht haben, iſt unverlierbarer Beſitz für die Bezwingung des Stoffes, iſt Grundlage alles Kommenden. Verſchwinden ſie zeitweilig aus der äußeren Erſcheinungswelt, ſo bleiben ſie darum nicht weniger wirkſam. Wie Liebe und Weib nur in Schlaf verſenkt ſind, in dieſem Schlafe aber unbewußtes Ziel des nun einſetzenden Manneswerdens bleiben, ſo ſinkt mit ihnen die Melodie der Frauenſtimme nur aus dem Bewußten in das Unterbewußte, aus der Sprache in den Klang: aus der Singſtimme in das Orcheſter. Das Orcheſter wird jetzt zum weiblichen Gegenelement, zum Anreger und dialogiſchen Partner der Mannesſtimme. Wo dieſe nach Kraft und Charakteriſtik des Ausdrucks ſtrebt, übernimmt das Orcheſter die melodieformende, auch die Mannesſtimme zur Geſangsentfaltung treibende Ergänzung. Die melodiſche Sinnlichkeit wird jetzt, aus dem vokalen in das inſtrumentale Ausdrucksleben übergehend, zur Grundlage eines im muſikaliſchen Sinne rein kraftdynamiſch erfaßten Geſchehens.

Aus der Verlegung des geſangsmelodiſchen Impulſes in das Orcheſter ergibt ſich eine andere Art der Verflechtung von Sing- und Inſtrumental-

ſtimmen, ergibt ſich dementſprechend eine veränderte Art der motiviſchen Entwicklung. Das „Walküre"-Orcheſter ſteht zum Bühnengeſchehen im Verhältnis des die Handlung begleitenden und deutenden Chores. Die Art der Motivbehandlung entſpricht dieſer Aufgabe. Die Motive behalten zumeiſt ihre liedhafte Form. Sie wechſeln je nach der Bedeutung des Anlaſſes den Ausdruck von Dur nach Moll, wie das Motiv des Goldes, des Schwertes, ſie werden rhythmiſch und harmoniſch umgeprägt, wie das Walhallmotiv zum Ausdruck des Wotan-Zornes. Sie erfahren melodiſche Umbildung: das Motiv des Liebesblickes wandelt ſich von der ſchwärmeriſchen Gehaltenheit des erſten Aktes zum Fluchtthema des zweiten, die Liebesmelodie Brünnhildes hebt ſich aus der nur der Geſangsſtimme zugeteilten Frage: „War es ſo ſchmählich, was ich verbrach" bis zur E-dur-Apotheoſe. Soweit das Orcheſter dieſe motiviſchen Bildungen trägt, behalten ſie ausdeutenden Charakter, die Führung der Form und des Aufbaues liegt in den Singſtimmen. Mit der ſteigenden Bedeutung des Orcheſters als geſangsmelodiſcher Ausdrucksquelle erhöht ſich ſein Eigenleben. Die Motive erſcheinen nicht mehr vorwiegend in der komplexen Form, mit jenen verhältnismäßig einfachen klangſymboliſchen Änderungen wie in der „Walküre". Sie ſind nicht mehr nur Deuter der harmoniſchen Bewegung. Sie gewinnen Individualleben, das ſich faſt ununterbrochen als eigene Motivhandlung parallel der Bühnenhandlung entwickelt. Der Kreis der motiviſch gefaßten Regungen erweitert und veräſtelt ſich, das Gefühlsleben jeder Erſcheinung wird in eine große Anzahl plaſtiſch erfaßter Impulſe aufgeteilt. Die vielen rein akkordiſch unterlegten Dialogſtellen, wie ſie die „Walküre" durchziehen, verſchwinden. Die Orcheſter-Sprache ſtrömt in kontinuierlichem Zuge, dem ſich die Singſtimmen als ſprachliche Akzentdeuter organiſch einordnen. Die klangbildende Kraft des gedanklichen Wortes verſinkt immer mehr gegenüber der wortbildenden Kraft des Gefühles. Dieſe Umlegung des Gefühlszentrums aus den Singſtimmen in das Orcheſter entſpricht dem Entwicklungstrieb, der nicht mehr zur Entfaltung des melodiſchen Geſanges hinſtrebt, ſondern ihn als gewonnene Vorausſetzung nimmt. Von dieſem Unterbau aus geſtalten nun die in verſchiedenen Charaktertypen erfaßten ſtimmlichen Ausdrucksmittel den primär rhythmiſch dynamiſch empfundenen Bau der muſikaliſchen Szene.

Der rhythmiſch dynamiſche Aufbau iſt ſchon äußerlich als ſolcher gekennzeichnet. Die Linie beider Akte führt vom Pianiſſimo tiefer Baßklänge

zum Fortiſſimo des vollen Orcheſters, vom träg fließenden Tempo in ſchleunig bewegte plaſtiſche Rhythmen, von der ins unbeſtimmte verdunkelten Harmonie in helle D- und E-dur-Klänge. Der Grundimpuls der ſchwellenden Kraft wirkt ſich in allen Einzelheiten der Muſik aus. Wie die „Walküre" das Geſchehen der Melodie, ſo iſt „Siegfried" das Geſchehen des dynamiſch wachſenden Rhythmus. In der Entfaltung der rhythmiſchen Kraft ruht das Grundgeſetz der „Siegfried"-Muſik. Dementſprechend ſind die Kontraſte geſtaltet, aus denen ſie emporwächſt: die dunkle Zwergenwelt Mimes im erſten, die nächtige Naturgewalt Faſners im zweiten Akt.

In die Welt Mimes rollt der Paukenwirbel des präludierenden Vorſpieles ein. Der Kreis der Nibelungen-Motive taucht langſam empor, bis zum verzerrten Rheingold-Geſang, dem Schwert-Gedanken, rhythmiſch geſteigerten Schmiedeklängen über den ſchreitenden Bäſſen des Hortes: „Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck". Von hier aus ſpannt ſich die erſte Liederreihe dieſes in die monumentale Form übertragenen Singſpieles. Von Mimes „Als zullendes Kind" zu Siegfrieds „Es ſangen die Vöglein ſo ſelig im Lenz" wächſt ſie bis zum abſchließenden „Aus dem Wald fort in die Welt ziehn". Es iſt die erſte plaſtiſche Zuſammenfaſſung der Siegfrieds-Kraft in Rhythmen von urwüchſiger Keckheit. Alles was ſich in dieſer Liederreihe vollzieht, iſt ein primär rhythmiſch beſtimmtes Werden, Bau und Entwicklung geſchieht nach dem Verhältnis der rhythmiſchen Grundkraft der Motive. Sie ſind äußerlich die gleichen wie in den vorangehenden Werken, die Art ihrer Verwendung aber geſchieht hier auf Grund des neuen rhythmiſchen Impulſes. Das Schmiedemotiv als durchgehendes Band, das Horn- und Poltermotiv Siegfrieds ſind die Bewegungstriebe. Sie erfaſſen den Kreis der harmoniſchen Nibelungen- und Wälſungen-Motive, ſpannen ihn zu immer weiterausgreifender Form, die, in Siegfrieds Waldlied mündend, ſich als groß organiſiertes Scherzo mit dem lyriſchen Trio-Intermezzo der Sieglinde-Erzählung darſtellt.

Dieſer ſtraffen, rhythmiſch motiviſchen Entwicklung ordnen ſich die ſingenden Stimmen zwanglos ein. In ſich ſelbſtändig geführt, nicht deklamierend oder rezitierend, laſſen ſie alles im bindenden Sinne Geſangliche den Inſtrumenten, heben alles akzentuell Wichtige ſcharf hervor. Das duettierende Verhältnis von Stimme und Orcheſter, wie es Wagner vorſchwebt, iſt zum erſtenmal rein verwirklicht. Der geſangliche Egoismus kann nicht mehr dominieren, die Stimme bleibt auf ihre worttonlichen

Funktionen beſchränkt und gibt ſo dem Orcheſter die Möglichkeit ungehinderten Eigenlebens. Damit iſt auch der Harmonik größere Bewegungsfreiheit ermöglicht. Die Selbſtändigkeit der inſtrumentalen Stimmen führt zu reicher modulatoriſcher Entfaltung. Die Motive zeigen chromatiſche Verſchlingungen, Vertiefungen, Überhöhungen. An ihnen gewinnt der harmoniſche Erfindungstrieb neue Anregungen. Es zeigt ſich eine ſtärker hervortretende Neigung für übermäßige und verminderte Intervallfortſchreitungen, ſie werden jetzt nicht als diſſonant, ſondern im Gegenſatz zu der geglätteten Tonverbindung als Naturlaute empfunden. Bereits das „Hojotoho" der Walküren zeigte mit der Verwendung des übermäßigen Dreiklanges dieſe draſtiſche Naturaliſtik. Sie geht jetzt über in die Art der Akkordverbindungen. Der Modulationsweg bevorzugt chromatiſche Rückungen, die Stimmbehandlung nähert ſich durch Einordnung in die neue harmoniſche Grundlage dem natürlichen Tonfall der Sprache. Es ſind Symptome einer auffallenden muſikaliſchen Bereicherung im Sinne des naturaliſtiſch Ausdruckshaften. Ihnen gegenüber wirkt die Muſik der „Walküre" faſt noch konventionell gebunden, dem Typus der alten Geſangsoper zugeneigt.

Rhythmus und Dynamik als Grundkräfte beſtimmen die Geſtaltung im einzelnen, ſie beſtimmen auch die Kontraſtfolge der Szenen. Dem großen Scherzo der Einleitung ſtellt ſich die feierliche Wanderer-Szene gegenüber. In der Anlage der Form ein Gegenſtück der Todesverkündung, iſt ſie ſtrophiſch gebaut, aus Frage und Antwort in zweimaliger Folge drei Strophen und Gegenſtrophen bildend. Höhe und Tiefe ſprechen zueinander. Die Muſik wird gehalten durch das Rahmenband der Wanderer-Harmonien: myſtiſcher Ganztonfolgen in chromatiſchem Wechſel gleichmäßig ernſt ſchreitender Bewegung. Die Stufenfolge der Erſcheinungen von den Nibelungen über Rieſen, Götter, Wälſungen, Notung bis zu Siegfried wird wie in Worten ſo im Klange durchlaufen. Sie erſcheint als ſich ſteigernde Gelöſtheit, nimmt den großen Aufſchwung der Harmonik bei der Schilderung Wotans, erreicht äußerſte rhythmiſche Bewegtheit bei der Nennung des Schwertes und ſeines Geheimniſſes und verliert ſich von hier in die chromatiſche Verzerrung der Anfangsſzene. Die Feierlichkeit der Wanderer-Harmonien zerfließt in Spukklänge, das Maeſtoſo-Intermezzo löſt ſich in flimmernde übermäßige Akkorde, aus denen wieder die feſten Rhythmen des Waldliedes hervortreten. Die handlungsmäßige und muſikaliſche Linie ſetzt von neuem da an, wo die

erſte Szene ſchloß, ſie führt jetzt in geradem Anſtieg aufwärts zu Siegfrieds Schmiedeliedern. Die Rhythmik geht nun von der ſpielenden Friſche der früheren Siegfried-Klänge über zu geſteigerter Wucht, im erſten Lied auf die Kraft des dreiteiligen, im zweiten auf die ſtampfende Gewalt des vierteiligen Taktes geſtützt. Es iſt eine zunehmende Verdichtung der Akzente. Sie werden ſchwerer, härter, in der melodiſchen Umkleidung einfacher, rufartig auf die akkordiſchen Haupttöne geſtützt. Die Motive verlieren die melodiſche Prägung, ſetzen ſich in Bewegungsklänge um, werden durch Gleichförmigkeit und unnachgiebige Konſequenz zu immer höher treibender Spannung der Dynamik geführt. Mimes begleitende Selbſtgeſpräche geben kurze, die Hauptbewegung noch ſtärker hervorhebende Unterbrechungen der großen rhythmiſch dynamiſchen Welle. Unabläſſig treibend im Tempo entladet ſie ſich über den elementar ausbrechenden Notung-Ruf in die aufjubelnde Hornfanfare der jugendlichen Siegfriedskraft. Der Amboß iſt in zwei Stücke zerſchlagen: „So ſchneidet Siegfrieds Schwert".

Den ſchönſten ſeiner Träume nennt Wagner den „jungen Siegfried", der einfachſte iſt er ſicherlich, handlungsmäßig am wenigſten kompliziert, auf primitivſte Grundtypen gebaut. Licht und Finſternis, Geradheit und Liſt ſtehen einander in ſchlichter Wechſelrede gegenüber, nur die muſikaliſche Phantaſie hat ſie zu Bühnenerſcheinungen zu geſtalten. Was ſie im erſten Akt durch Entfaltung dynamiſcher Kraft darſtellt, das breitet ſie im zweiten durch rhythmiſche Verflüchtigung von der Schwere der Tiefe bis zur ätheriſchen Leichtigkeit aus. In die Tiefenregion führt der Beginn mit dem dumpf pochenden Fafner-Klang und Alberichs Nachtgeſang: „In Wald und Nacht vor Neidhöhl' halt' ich Wacht". Die drei Kämpfer um den Ring treffen zuſammen, Fafner, Alberich, Wotan. Es ſind dämoniſche Stimmen der Natur, durch die Dunkelheit ſchwingend. Der Inhalt der Worte, die motiviſche Einkleidung bleibt Mittel zur Aufrollung dieſes Nachtbildes, das mit dem Ertönen von Fafners Stimme zum elementaren Höhepunkt gelangt. Im leuchtenden Wetter, wie er kam, verſchwindet der Wanderer wieder, Fafner ſchläft den Schlaf des Beſitzenden, Alberich wacht in Sorge. Wie das Bild begann, erliſcht es, in die Tiefe des Fafner-Klanges ſinkend.

Das dialogiſche Zwiſchenſpiel Siegfried-Mime leitet von der kompakten Elementar-Rhythmik der Tiefenerſcheinungen um zur Dämme-

rung des Tages. Wieder beginnt die Stille zu tönen. Die Blätter der Bäume rauſchen und flüſtern, Siegfried träumt. Sieglindes Liebe, Weibesliebe klingt aus den wortlos antwortenden Naturſtimmen, Vogellaute rufen. Neues rhythmiſch dynamiſches Klangleben enthüllt ſich. Es erſtrebt Löſung aus maſſiver Schwere in ſich ſteigernde Zartheit, Erfaſſung leiſeſter Regungen durch die ſich verfeinernde dynamiſche Schwingung. Die Melodie webt ſich lediglich erinnerungshaft in ſchillernde Harmonien ein. Die Siegfriedsſtimme ſpricht traumhafte Worte, Vogelgezwitſcher antwortet, der Dialog geht über in ſcherzhaftes Wechſelſpiel von Siegfriedshorn und Vogelgeſang, er löſt ſich völlig in begrifflos ſchwebenden Klang. Die Menſchenſtimme verſagt ſich das Wort und will im Ausdrucksgeſtammel rhythmiſch bewegter Töne ſprechen. Die Natur antwortet, aber aus der Tiefenwelt der Nacht, die den Akt einleitete. Das Wunderbare des ſprechenden Wurmes erſcheint nicht als ſelbſtverſtändlich gegeben, es wird als Wunder empfunden: „Ei, biſt du ein Tier, das zum Sprechen taugt?" Die Region des Märchenhaften, des unmittelbaren Erfühlens elementarer Kräfte wird beibehalten bis zu Fafners Todesgeſang, mit dem die Nachtklänge des Wurmes, des Ringes, des Fluches, des Neides in die Tiefe verſinken. Aus ihr ſpringt der Lebensfunke ſprechender Natur zur Höhe: Drachenblut macht die Vogelſtimme vernehmbar. Es iſt ein Spiel der Übertragung: nicht der Vogel redet Menſchenworte, ſondern der Menſch verſteht den Laut der Natur. Die Melodie des Urſprünglichen, des reinen Gefühles wird ihm vernehmbar. Aller Klang iſt jetzt nur noch flimmerndes Zittern der Harmonie. Kein Hauch der Leidenſchaft mehr dringt in dieſe Sphäre. Der Waldvogel erzählt. Es ſind die nämlichen Klänge, in denen einſt die Rheintöchter ihr „Weia! Waga! Woge du Welle" ſangen, und was er ſingt, iſt in Wahrheit auch nichts anderes als ein Weia Waga. Es iſt ein begriffloſer Naturlaut, deſſen Ausdrucksſinn aber jetzt dem lauſchenden Menſchen vernehmbar geworden iſt.

Noch einmal drängt ſich die Diſſonanz in dieſe reinſte Natur. Siegfried holt Ring und Helm aus der Höhle, Alberich und Mime, vor dem Eingang aufeinanderprallend, hadern um den Raub. Die keifenden Akzente der Nibelungen-Sprache, ſchrill, in ſcharf gehackten Rhythmen und einander drückenden Mißklängen fliegen im Scherzando-Intermezzo vorüber. Gewalt und Tücke ſtreiten miteinander, beide unkundig der Macht, die der Drachentöter in Wahrheit gewonnen hat: der Macht des Ein-

dringens in die Geheimniſſe der ſchaffenden Natur. Wie Siegfried Drachen und Vogel vernimmt, wie er nun in das Innere der Natur ſchaut, ſo erkennt er durch Mimes Geſang hindurch ſein Herz und ſein Denken. Der Freudenſchritt von Mimes Lied vermag ihn nicht zu täuſchen, dieſer Klang iſt Lüge. Es iſt die Muſik der Unwahrhaftigkeit, der Unnatur, ſie muß in die Dunkelheit fallen, wo Fafner liegt.

Aus den Orcheſter-Stimmen aber klingt die Melodie der ſingenden Stimme auf, zur Höhe ſtrebend, wo ſie ſich in das Spiel der Harmonien löſt. Aus ihnen tönt das höchſte Naturgebot: die Verheißung des Weibes. Der Klang der Urmelodie macht ſie Siegfried vernehmbar, eine ungeſtüme Welle lodert in ihm auf. Noch einmal klingt dem innerlich Lauſchenden die Stimme aus der Sphäre des Lichtes:

„Luſtig im Leid
ſing' ich von Liebe;
wonnig und weh'
web' ich mein Lied:
nur Sehnende kennen den Sinn!"

Der große Kreis des Werdens ſchließt ſich. Die Klänge, die einſt als Fluten der Rheintiefe, als Keime des Geſchehens erſchienen, löſen ſich, jetzt ebenſo hoch über wie dort unter der organiſchen Welt, zurück in den Anfang. Sie formen nicht mehr eine maſſiv aufgerichtete Motiv-Architektur, die aus Harmonie zur Melodie ſtrebt. Sie ſind nun die letzte Zerfaſerung dieſes harmonieentwachſenen melodiſchen Gewebes in vibrierende Rhythmen von ätheriſcher Dynamik. Auf dieſer höchſten Stufe des Werdens wird alles Erſcheinungshafte durchſichtig, offenbart ſich das Weſen der Dinge, wird der Menſch ſelbſt zum reinen Naturweſen. Das Rein-Menſchliche als das rein Gefühlhafte iſt gewonnen. Liebe und Leid, Lied und Wehe lautet die letzte Antwort der Natur auf die Fragen, die das ſehnende Gefühl ſtellt und deren Antwort nur das ſehnende Gefühl zu vernehmen vermag. Sehnſucht brennt auf, das Naturgebot treibt und weiſt den Mann hinauf zum Weibe als der höchſten Naturerſcheinung. Von der Fafner-Höhle zum Brünnhilde-Felſen, von den Dämonen der Nacht zu den Lichtſtimmen der Vögel, von der ſchlafenden zur ſich offenbarenden Natur hat die Tat der Kraft geführt. Nun iſt dieſe Kraft ſich ihrer ſelbſt bewußt, nun kennt ſie das Ziel, das ihr geſtellt iſt. Wie die „Walküre" das Weib, ſo hat Siegfried den Mann zur Erkenntnis ſeiner Naturbeſtimmung aus der Natur geführt. Beide harren einander.

Siegfried durchſchreitet das Feuer, um die Braut zu gewinnen. Aber er findet nicht Brünnhilde, die er ſuchte und die ihm verheißen war. Eines anderen Weib tritt ihm entgegen. Nicht das Felſenfeuer brennt in den hellen Tag, eine Fackel leuchtet durch die Nacht. Dunkelheit ſenkt ſich über die Natur, das Reich der Schwermut tut ſich auf. Der es betritt, iſt nicht Siegfried, die ſiegende Kraft. Er iſt Triſtan, das „todgeweihte Haupt".

II. TRISTAN UND ISOLDE

In der Zeit zwiſchen dem Abſchluß der „Siegfried"-Skizze im Juli 1857 und der erſten Wiederaufnahme dieſer Arbeit im Herbſt 1864 entſtehen Entwurf und Ausführung von „Triſtan und Iſolde", die Pariſer Umarbeitung des „Tannhäuſer", Textdichtung und Kompoſitionsbeginn der „Meiſterſinger von Nürnberg". Als Wagner nach Abſchluß der „Meiſterſinger" endgültig zur „Siegfried"-Kompoſition zurückkehrte, hatte er als Künſtler unerahnbare Wege durchſchritten, als Menſch die innere und äußere Kriſis ſeines Lebens durchkämpft. Bis an ihren Beginn hatte der erſte Teil des „Nibelungen"-Werkes geführt, der zweite Teil wuchs aus dem gewonnenen Ergebnis. Zwiſchen beiden liegt die Entſcheidung um die Selbſtbehauptung im Schaffen und tätigen Wirken. Der Zwang zu dieſer Entſcheidung kommt nicht von außen, er ergibt ſich aus der Problematik der Natur Wagners. Sie drängt auf die kriſenhafte Zuſpitzung, weil ſie ihrer bedarf, um ſich weiterentfalten zu können. Das Ziel iſt die Vollendung des „Nibelungen"-Werkes, Mittel zu dieſem Ziel ſind die Werke, die ſich zwiſchen beide Teile einlagern, alle Kräfte zum neuen Keimanſatz zuſammenziehend. In dieſer Doppelbedeutung als Einzelſchöpfungen, die zugleich über das Schickſal des Bisherigen und Kommenden entſcheiden, ruht die Sonderſtellung dieſer Zwiſchenwerke. Wagner iſt ſich ſelbſt, dem Kerne ſeines Weſens niemals ſo nahe gekom-

men wie im „Triſtan", im „Venusberg", in den „Meiſterſingern". Er muß in den tiefſten Schacht ſeines Weſens ſteigen, um diese Werke zu gewinnen, mit ihrer Vollendung iſt ſein Sieg als Künſtler entſchieden, der Aufſtieg zum Brünnhilde-Felſen liegt frei. Der Erfolg in der Welt reift nun mit unaufhaltbarer Stetigkeit.

Dieſe innere Organik des Werk-Aufbaues mit dem dritten „Siegfried"-Akt als Gipfel der ſcheinbar abſeitsliegenden Zwiſchengruppe beſtätigt die Notwendigkeit der Unterbrechung des „Nibelungenringes". Der ſchöpferiſche Impuls hatte ſich mit dem Abſchluß des zweiten „Siegfried"-Aktes ausgewirkt, das Werk des Muſikers war in Wahrheit fertig. Wagner mußte ſchließen, nicht weil er müde war oder entmutigt, ſondern weil ſich ihm der Quell der Muſik für das Kommende noch nicht eröffnet hatte. Um die Muſik für die Liebeshandlung Brünnhildes und Siegfrieds, für die Erweckung des Weibes durch den Mann zu finden, bedurfte es des Durchſchreitens eines neuen Erlebnisringes. Im gleichen Maße aber wie der Strom der „Nibelungen"-Muſik verſiegte, ſprudelte ein neuer Quell auf. In der Richtung des Fließens jenem ähnlich, in der letzten Tiefe ihm unmittelbar zugehörig, führte er im Gefühlsablauf weit heraus aus der Sphäre der naturhaften Krafterſcheinungen. Er lenkte hinüber in das menſchlich Leidensvolle des Liebeszwanges als Urgeſetzes alles Beſtehenden.

Den Stoff zu dieſer Darſtellung findet Wagner in der Sage von Triſtan und Iſolde. Durch Zaubertrank unlöslich verbunden, ſtreben ſie über alle Hemmungen der Ehre und Sitte hinweg zueinander. Auf ihrem Grabe umſchlingen ſich Efeu und Roſen, bis in fernſte Zeiten den Sieg der Liebe verkündend. Wagner wird auf die Sage während der Kompoſition der „Walküre" 1854 durch einen dramatiſchen Verſuch des jungen Karl Ritter aufmerkſam. Der Stoff faßt ſchnell Wurzel in ihm, ſcheint dem „Nibelungen"-Stoff verwandt zu ſein. Er iſt es auch, weniger im Sinne des Inhaltes als der Symbolik des Liebesgeſchehens. Der „Nibelungen"-Stoff war für den Muſiker Wagner zum zykliſch erſchauten Liebesmythos im Spiegel des Naturlebens geworden. Neben der großen Zuſammenfaſſung der Leidenſchaftskräfte wächſt der in dieſem Rahmen nur bei Siegfrieds Liebesbetrug andeutbare Mythos vom Zauberfluch der Liebe langſam empor. Er tritt umſo ſtärker hervor, je mehr ſich Wagners naturhaftes Siegfried-Begehren in das ſchwermütige Triſtan-Sehnen wandelt, je mehr Wotans Wunſchmaid und Siegfrieds vorbeſtimmtes Weib Brünnhilde zu der Triſtan vom Schickſal verſagten Iſolde wird.

Kein anderes Werk Wagners ſcheint mehr als „Triſtan und Iſolde" eigenem Erleben, menſchlichem Erdulden ſein Daſein zu verdanken. Bei keinem liegen die Fäden zwiſchen äußerem Geſchehen und künſtleriſchem Schaffen jedem Auge ſo leicht erſchaubar bloß. Im Beginn des Jahres 1852, unmittelbar vor der Textdichtung der „Walküre", hatte Wagner Mathilde Weſendonk kennen gelernt, die ſchwärmeriſche Zuneigung der kunſtbegeiſterten jungen Frau hatte ihn beglückt. Die „Ring"-Muſik war durch ſie zum Klingen gebracht worden, Wunſchmaid, Vertraute ſeines Denkens und Fühlens war ſie für Wotan, aus Urzeiten her liebende Schützerin war ſie dem jungen Siegfried. Nun ſchlug die Flamme der Leidenſchaft um beide auf, Weib konnte ſie ihm aber nicht ſein, wie Siegfried es ſich gewinnt. So wurde ſie zum Traumbilde der Fiebernacht, die den ſterbenden Liebenden durch den Tod zur Erfüllung ſeines Sehnens führt. Die äußeren Dokumente dieſes Erlebniſſes liegen vor in Wagners Briefen an Mathilde, ihre Sprache beſeitigt jeden Zweifel. Dem ſtofflichen Inhalt nach iſt „Triſtan und Iſolde" unverhüllte Bekenntniſchöpfung, Widerſchein einer Frauenbegegnung. Hatte einſt die Schroeder-Devrient Wagner das Format und den Stil ſeiner Frauenfiguren gegeben, ſo brachte ihm nun Mathilde die ſeeliſche Erfüllung dieſer Umrißlinien. „Daß ich den Triſtan geſchrieben, danke ich Ihnen aus tiefſter Seele in alle Ewigkeit!"

Ein zweites Erlebnis durchdringt das erſte und bringt es zur Reife. Zur gleichen Zeit, wo ſich das Gefühl für Mathilde zur Leidenſchaft ſteigert, wo ein Zufall Wagner den „Triſtan"-Stoff zuführt, macht Georg Herwegh ihn auf Schopenhauers Schriften aufmerkſam. Sie geben Wagner die tiefſtwirkende Anregung, die er von einem Philoſophen empfängt. Das Kunſthafte der Weltanſchauung Schopenhauers in Verbindung mit der organiſchen Geſchloſſenheit der Darſtellung nimmt ihn zunächſt gefangen. Dazu kommt das Vorhandenſein mannigfacher Berührungspunkte in der Auffaſſung der Muſik als ſymboliſcher Willensſpiegelung, der romantiſchen Betonung und Rechtfertigung des Leidensvollen im Geſchehen des Lebens und der Welt. Wagner hat die Periode der äußeren Auflehnung überwunden. Der Gedanke des revolutionierenden Eingreifens durch Tat und Wort iſt ihm allmählich ferngerückt. Im gleichen Maße, wie er ſich von den Erwartungen der erſten Flüchtlingszeit getäuſcht ſieht und wie nun in ihm eine unerfüllbare Leidenſchaft wächſt, ſtirbt die Hoffnung der Siegfried-Kraft in ihm ab. Die quietiſtiſche Lehre Schopen-

hauers mit ihrem entſagenden Grundzug trifft ihn in dem Augenblick, wo ihn ſeine Beziehungen zu Welt und Menſchen auf einen ähnlichen Standpunkt gedrängt haben. Was er nur gefühlhaft ahnend empfunden hat, tritt ihm zu begrifflicher Klarheit ausgeprägt in der Darſtellung des Denkers entgegen. Die künſtleriſche Durchbildung der Gedankenführung bezwingt ihn ebenſo wie die ſchwermutvolle Schönheit der Lehre. Seeliſches Erleben und begriffliches Erkennen fallen zuſammen, eines erläutert und beſtätigt das andere, Philoſoph und Weib wirken auf das gleiche Ziel. Der ſchaffende Künſtler, eben zum Abſchluß eines großen Werkes gelangt, findet in dieſem Doppelerleben des Denkens und der Leidenſchaft die Weiſung zum Beſchreiten eines neuen Weges. Scheinbar ſeitab liegend, wird er von Wagner ſelbſt als einzig mögliche Fortführung des bisherigen erkannt.

Das iſt der Erlebniskern. Bedeutſam für Ausführung und Vollendung, iſt er nicht entſcheidend, nicht einmal einflußwirkend auf die primäre Konzeptionsidee. Gerade hier, wo die Verbindung zwiſchen Leben und Kunſt Wagners ſo offen liegt wie in keinem anderen Falle, zeigt ſich die Abgrenzung beider Wirkungsbereiche, die Art ihres Ineinandergreifens und der gegenſeitigen Befruchtung. Wagner ſelbſt ſchreibt darüber an Mathilde während der „Triſtan"-Zeit aus Venedig im Januar 1859: „Mit meinen dichteriſchen Konzeptionen war ich ſtets meinen Erfahrungen ſo weit voraus, daß ich meine moraliſche Ausbildung faſt nur als von dieſen Konzeptionen beſtimmt und herbeigeführt betrachten kann". Die Äußerung iſt im tiefſten Sinne richtig und wird durch die Organik des Wagnerſchen Werkes beſtätigt. Der Schaffensvorgang bei Wagner geht nicht aus vom Erlebniskeim, dem das Kunſtwerk entwächſt, ſondern umgekehrt: das Verlangen der Kunſtſchöpfung erzwingt ſich das Erlebnis, um dadurch den Weg zur Erfüllung des Werkes zu finden. Wagners Schöpfertum iſt eine Vorwegnahme ſeines Lebens. Dieſes ſelbſt, weit entfernt im Sinne Goethes der menſchlichen Wertprägung zu dienen, bleibt nur Zugang zum Schaffen. Der Menſch iſt ein Mittel, um zur Kunſt zu gelangen, darum bleibt er ihr untertan, nicht ſie ihm. Es gibt keine Perſönlichkeit, es gibt nur ein Theater. Um dieſes Theater zu ermöglichen, muß die Perſönlichkeit ihr Leben, ihre Erlebnisfähigkeit nach der Forderung des Theaterwillens formen.

Dieſes eigentümliche Verhältnis zwiſchen Leben und Kunſt, dieſe Antizipierung des perſönlichen Schickſales durch den ſchöpferiſchen Willen

prägt ſich bei Wagner am deutlichſten aus in den Beziehungen zwiſchen Textentwurf und muſikaliſcher Ausführung ſeiner Werke. Wagners Textentwürfe ſind intuitive Vorzeichnungen ſeines Lebensplanes, in dem Maße wie er ſich erfüllt, reift das Werk der Vollendung entgegen. Dieſe innere Beziehung zwiſchen Leben und theaterhaftem Spielwillen wird erkennbar bereits in den früheren Werken, von der „Hochzeit" über „Rienzi" bis hinauf zum „Lohengrin". Je mehr ſich die Erſcheinung gegen ihre Umgebung abhebt, um ſo deutlicher offenbart ſich das ihr eigentümliche Schaffensprinzip. Am klarſten erſcheint es bei der Konzeption des „Ringes", die in Wahrheit die Vorwegnahme eines ganzen Lebens bedeutet. Man könnte an ein ſeltſames Ahnungsvermögen denken, das dem Künſtler die Pfade des eigenen Schickſals im voraus erhellt, wenn nicht die Zweiteilung des Wagnerſchen Schaffens eine minder okkulte Deutung näherlegte. So ſicher Wagner in ſeinen Textentwürfen eigenes Erleben vorzeichnet: zur Kunſtſchöpfung gelangt er erſt nach Erfüllung dieſes Erlebens. Er bedarf des Erlebniſſes, um zur Muſik ſeines Textes zu gelangen, das Leben erſt weckt die nur im Umriß der Bewegung erſchauten Geſtalten zur klanglichen Wirklichkeit. Sobald das Erlebnis dieſen Zweck erfüllt, ſobald es die Muſik gebracht hat, gilt es als abgetan. Es hat entzündet, es hat ſeine Kraft in dieſen Stoff gegoſſen, es iſt vorbei. Die Bühnenviſion befiehlt, das Leben gehorcht, die Muſik erklingt. Das Theater als Urquell der Kunſt Wagners hat ſeine beherrſchende Geltung erwieſen.

In dieſer Deutung liegt auch die Bewertung des „Triſtan"-Erlebniſſes. Keine Frau hat auf Wagners Schaffen ſo tiefen, langwirkenden Einfluß geübt wie Mathilde Weſendonk. Von der muſikaliſchen Entſtehung des erſten „Ring"-Teiles bis zum Entwurfe der „Meiſterſinger", weiterhin noch bis zur Konzeption des „Parſifal" iſt ſie die wahrhafte Muſe des Künſtlers geweſen. So fühlt es Wagner ſelbſt: „Jene eine höchſte Blütenzeit hat in mir eine ſolche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen". Wäre Mathilde über dieſe Weckung und Wachhaltung des Genius hinaus dem Menſchen das Weib geweſen, das er ſuchte und als das ſeine Träume ſie ihm vorſpiegelten? Die Antwort liegt in der Tatſache, daß ſie es nicht geworden iſt. Vielleicht war das, was die Frau zurückhielt, ſich ganz zu geben, weniger Pflichtgefühl gegenüber ihrem Mann und den Kindern, als inſtinktive Erkenntnis, daß zwiſchen ihr und

dem Künſtler wohl tiefe Bindungen beſtanden, deren Wunderbares aber auch dem Manne und Menſchen gegenüber an die Kunſt gebunden war. Wagner traf Mathilde Weſendonk, als er ihrer aus dem Zwange ſeines Produktionswillens bedurfte. So gehörte Mathilde dem Künſtler Wagner bis zu dem Augenblicke der Gefahr, wo das Bewußtſein der Zugehörigkeit in die Sphäre des Menſchlichen übergreifen mußte. Hier tritt plötzlich auf beiden Seiten der Abklang zur Reſignation ein als langſam erwachende Irrtums-Erkenntnis. Dieſes iſt der Grundcharakter des Weſendonk-Erlebniſſes. Daß die Grenzen im Gefühl der Beteiligten, namentlich Wagners ſelbſt, oft ſchwanken und ineinander verfließen mußten, ergibt ſich aus der zarten Natur der Beziehungen. Es ergibt ſich daraus auch, daß Minnas eiferſüchtiges Verhalten wohl von Wagner und Mathilde als rohe Störung empfunden werden mußte und doch nicht Wahn einer Verſtändnisloſen war. Der Konflikt der Frauen machte das Aufgeben des „Aſyles" nötig, des behaglichen Häuschens, das Mathildes fürſorgende Liebe nur anderthalb Jahre vorher Wagner in unmittelbarer Nähe ihres eigenen prächtigen Wohnhauſes zugewieſen hatte. Hier war der zweite „Siegfried"-Akt beendigt, der erſte „Triſtan"-Akt geſchaffen, der zweite entworfen, die Viſion des Karfreitagszaubers empfangen worden. War es Minna, die eingriff? Oder mußte das Werk geſchützt werden, damit das Menſchliche der Nähe nicht doch die Kunſtſchöpfung in Gefahr bringe? Mußte ſich das Triſtan-Schickſal der dichteriſchen Ahnung gemäß erfüllen, den Sehnenden verbannen, damit er den Liebesgeſang des zweiten Aktes aus der Einſamkeit der venezianiſchen Traumnacht vollenden, die fiebernde Schwermut des dritten Aktes aus der harten Helle des Luzerner Tages geſtalten konnte?

Nicht das Erlebnis formte das Werk: das Werk formte das Erlebnis, um aus der Bühnenviſion des Gefühlsgeſchehens zum Klangdaſein erſtehen zu können. Dieſes iſt das Werden aller Schöpfungen Wagners. Er ſelbſt hat ſich ſpäterhin mehrfach gegen die autobiographiſche Deutung ſeines Schaffens gewehrt. Als ihm der Ausſpruch eines Hörers berichtet wurde: „Wie muß Wagner damals verliebt geweſen ſein, als er den Triſtan ſchrieb", erwiderte er: „Man weiß gar nicht, wie abſeits aller Erfahrung, aller Wirklichkeit dieſe Dinge vor ſich gehen. Es war in mir ein grenzenloſes Bedürfnis, muſikaliſch zu ſchwelgen, mich muſikaliſch auszurаſen, wie wenn ich eine Sinfonie zu ſchreiben hätte. Ich werde einmal etwas darüber ſchreiben müſſen, wie des Geiſtes Leben vor ſich geht, und daß das inner-

liche Schauen des Dichters nichts mit den äußeren Erlebniſſen zu tun hat, die es nur trüben können – ſo daß eher dasjenige, was man im Leben nicht findet, im künſtleriſchen Bilde ſich darbietet." Ähnlich dieſer aus den letzten Lebensjahren ſtammenden Geſprächsäußerung lautet die erſte Mitteilung über den „Triſtan"-Plan vom Dezember 1854 an Liſzt: „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genoſſen habe, ſo will ich dieſem ſchönſten aller Träume noch ein Denkmal ſetzen, in dem von Anfang bis zum Ende dieſe Liebe ſich einmal ſo recht ſättigen ſoll: ich habe im Kopfe einen ‚Triſtan und Iſolde' entworfen, die einfachſte, aber vollblutigſte muſikaliſche Konzeption ..." Inmitten der Arbeit am zweiten Akt ſchreibt er im Januar 1859 aus Venedig an Minna: „Nichts kann man wahrhaft dichten, namentlich im Drama, was nicht außerhalb einem ſteht, ſo daß man es ſich gleichſam gegenüber ſieht, ſteckt man drin, ſo iſt man unfähig zur klaren Dichtung."

So ergibt ſich als Keim des entſtehenden Werkes nicht eine Liebe, nicht eine Philoſophie, ſondern das aus Wagners eigener Natur empordrängende Grundgefühl der Sehnſucht. Die Steigerung dieſer Sehnſucht zur Schwermut findet ihren nächſtliegenden Grund in der äußeren Lage Wagners, der erzwungenen Abgeſchiedenheit vom tätigen Wirken, der Verbannung, der niederdrückenden Ausſichtsloſigkeit ſeines Tuns. Dem von Aktivitätsdrang Überſtrömenden gibt die Welt keinen Raum, ſie treibt ihn gewaltſam in ſich ſelbſt zurück, verwehrt ihm das Hören der eigenen Werke, ſtürzt ihn in materielle Sorgen, macht ihm im Winter 1856 bei dem drohenden Einmarſch der Preußen ſogar die Schweizer Zufluchtsſtätte unſicher. Als er dem Schickſal im Schaffen Trotz bietet, unterbindet die Welt ihm auch dieſe Selbſtrettung, indem ſie dem neuentſtehenden Werke keine Beachtung zollt, jede Hilfe für die äußere Weiterführung verſagt. Die Zuverſicht verblaßt, Tatfreude und Willensſpannung erweiſen ſich als zwecklos. Die große Leidenſchaft der Tat als tragender Impuls des „Nibelungen"-Werkes ſinkt entkräftet nieder. Nur Sehnſucht breitet ſich rieſengroß über Wagners Fühlen, Sehnſucht als wollüſtig empfundener Schmerz um das nie Erreichbare. Dieſer Sehnſucht ohne Ziel bietet ſich eine Philoſophie, die das Leiden als Urbeſtimmung des Menſchen, die Verneinung des Lebenswillens als Gebot ſittlicher Erkenntnis lehrt. Es bietet ſich das Bild der Frau, die Liebe weckt und doch nie dem Liebenden angehören kann. Alles ſchließt ſich zuſammen in der Fabel von Triſtan und Iſolde. An ihr verdeutlicht ſich dem Künſtler ſeine

Sehnſucht als Erlebnisausdruck der neuen Philoſophie und der neuen Liebe, an ihr geſtaltet ſie ſich zum plaſtiſch erſchaubaren Objekt.

Die Erlebniſſe bleiben Mittel der Objektivierung, heraufbeſchworen von der Phantaſie, um die zur Schwermut geſteigerte Sehnſucht formen zu können. Doch auch die erlebniszeugende Gefühlswandlung, ſo tief ſie den Künſtler menſchlich ergreift, iſt nur eine Teilurſache des Entſtehenden. Bereits die erſte Äußerung über das geplante Werk an Liſzt betont das ſtarke Vordrängen des Willens zur Muſik. Wagners ſpäterer Ausſpruch, es ſei ihm „ein grenzenloſes Bedürfnis geweſen, ſich muſikaliſch auszurаſen", wie wenn er „eine Sinfonie zu ſchreiben hätte", beſtätigt jenes Wort aus früheren Jahren. Es meldet ſich in Wagner ein heftiger Drang zur Muſik, als Reaktion gegenüber der Hervorhebung des handlungsmäßigen Elementes in den „Nibelungen". Dieſer Muſikdrang vereinfacht die Naturſymbolik des Ringes mit der Vielfarbigkeit ihrer Bilder zur Idee einer Geſtaltung des Bühnenſpieles im Wechſel von Tag und Nacht. Das Grundproblem des neuen Theaters: die Gewinnung des Bewegungsimpulſes offenbart ſich als Spiel der Lichtbrechungen. Wenn Wagner in ſpäteren Jahren ſagt, es ſei im „Triſtan" alles „wie violett, wie ein tiefes Lila", ſo deutet er damit auf den dem Werke zugrundeliegenden Bewegungsimpuls der Lichtempfindungen. Er iſt nicht im Sinne koloriſtiſcher Wirkungen, ſondern als Symbolik des Überganges von Licht in Dunkelheit zu deuten. Schwermutvolle Sehnſucht als Gefühlsſtimmung, Drang zur Muſik, Tag und Nacht als Bewegungskräfte der Bühne beſtätigen und treiben einander. Die Sprache, das männliche Element im Sinne des Wagnerſchen Geſtaltungswillens, die Künderin des Begriffes, wird identifiziert mit der Helligkeit des Tages. Muſik, das Weib, erſcheint gleichgeſetzt der Nacht, in der nur ſehnſüchtiges Fühlen dämmert. Tag ſtrebt zur Umarmung der Nacht, Sprache löſt ſich in begrifflos verſchwebenden Klang, Erfüllung der Liebe iſt der Tod. In dieſer tiefſten Dunkelheit liegt das Ziel des Spieles der Lichter. An dieſem Ziel offenbart ſich Muſik als höchſte Steigerung des Schöpferiſchen, als Urkraft alles Werdens. Nur für Tag, Sprache, Welt, Licht iſt der Tod Erlöſchen und Vergehen. Für Nacht, Muſik, Liebe iſt er letzte, wahrhafte Verklärung, Sehnſucht ohne Ende, durch kein Leben mehr in ihrem dunklen Traume zu ſtören.

Aus dem Empordrängen der muſikaliſchen Grundtriebe gegenüber den ſprachlichen bedingt ſich die Abwendung von dem ſprachlich kon-

zipierten „Nibelungen"-Werke zum bewußt muſikaliſch empfangenen „Triſtan". Die Sprache des „Triſtan"-Textes zeigt die Umſtellung. Die Alliteration wird nur noch frei angewendet, ohne Zwang, vorherrſchend in der Tageswelt, auch hier den muſikaliſch lyriſchen Vokal betonend gegenüber dem ſprachlich akzentuierten Anlaut. Dagegen ſtellt ſich der theoretiſch verbannte und in den „Nibelungen" durchweg ausgelaſſene Reim wieder ein. Er findet ſich in zweifacher Anwendung: als Knittelvers zur Kennzeichnung beſonderer Schlichtheit der Rede, wie in einzelnen Sprachwendungen Kurwenals, daneben in kurzen freien Rhythmen für den Ausdruck der Ekſtaſe. So drängt er im gleichen Maße hervor, wie das ſzeniſche Geſchehen der Nachtwelt zugewendet iſt und das muſikaliſche Gefühlselement ausſchließlich herrſcht: im Zwiegeſang des zweiten, Triſtans Monologen im dritten Akt, Iſoldes Schlußgeſang. Die Wortwiederholung, als opernhaft in den Schriften verpönt, wird im allgemeinen vermieden, doch iſt die ſprachliche Diktion in vielen Fällen nur eine Umgehung der Wiederholung, indem an Stelle des gleichen ein umſchreibender Ausdruck tritt. Die harte, riſſige, das Gedankliche zuſammenpreſſende Sprache des „Ringes" löſt ſich zu zerfließender, die Worte in weitausholenden phantaſtiſchen Verbindungen fügender Diktion. Das gefühlsmäßig Dunkle der ſprachlichen Faſſung wird bewußt an die Stelle der begrifflich klaren Logik des Wortſinnes geſetzt. Dieſe Sprache iſt mehr das Mittel zur Zuſammenfaſſung muſikaliſcher Klänge, als konſtruktiver Grundriß. Sie dient nicht der Verdeutlichung, ſondern in erſter Linie der Ermöglichung des melodiſchen Fluſſes und ordnet ſich ihm, wo er Steigerungen nimmt und Höhepunkte erreicht, geradeſo willig und dienend ein, wie einſt der Text der Oper.

Durchweg wirkt Muſik als beſtimmende Grundkraft. Auch die dramaturgiſche Ökonomie des Werkes ſtrebt nach unbehinderter Entfaltung des Klangmuſikaliſchen. Jeder der drei Akte zeigt nur ein ſchlicht gezeichnetes Bild. Die beiden Hauptgeſtalten beherrſchen faſt ausſchließlich die Szene, ihre Begleiter, Kurwenal und Brangäne, bleiben auf dienende Funktionen angewieſen. Die kleineren Partien ordnen ſich entweder, wie der Seemann und der Hirt, dem muſikaliſchen Geſchehen als individualitätsloſe Geſangsſtimmen ein, oder ſie treten nur ſzeniſch dynamiſch hervor, wie Melot und der Steuermann. Einzig die Geſtalt des Marke hebt ſich als Gegenſpieler des Hauptpaares bedeutſam ab, auch er in der großen Schlußſzene des zweiten wie des dritten Aktes vorwiegend

aus dem Verlangen nach breiter musikalischer Ausschwingung der vorangehenden Steigerung empfunden.

So stellt sich die inhaltliche, textliche und szenische Konzeption des „Tristan" dar als Ausflutung einer großen musikalischen Expansion. Zeitlich bedingt durch den inneren Abschluß des ersten „Ring"-Teiles, führt sie zur Erweichung und Umdeutung der handlungsmäßigen Leidenschaftskraft und Natursymbolik des „Ringes" in die lyrischen Gefühlskontraste der Tag- und Nacht-Symbolik. Musik wird zum Objekt der Handlung, Musik in ihrer Gleichbedeutung mit Liebe, Weib, Nacht, Todessehnsucht. In der neuen Erfassung der Musik als Mittlerin dieses Ausdruckskreises ruht der Urimpuls. Von dieser Wurzel aus führt der Weg durch den Gefühlsreiz der Sehnsucht zum Entwurf des Werkes. Der szenisch und sprachlich bestimmende Wille zur Musik läßt den Künstler das Erlebnis suchen und finden, das diese Musik der Wirklichkeit des Klanges gewinnt.

Wagner kennzeichnet die sich in ihm vollziehende Änderung der schöpferischen Einstellung, indem er Liszt gegenüber von der „vollblutigsten musikalischen Konzeption" spricht und später das „grenzenlose Bedürfnis, musikalisch zu schwelgen", anführt. Solches Bedürfnis setzt eine starke Anstauung musikalischer Produktionselemente voraus, die sich in der „Ring"-Komposition nicht entladen konnten. Der auffallende Durchbruch lyrischer Gestaltungen innerhalb des Wald-Aktes im „Siegfried" deutet die Wendung an. Sie steigert sich mit dem Abschluß des zweiten Aktes zum Verlangen nach Freimachung von dem Klangstil der „Nibelungen"-Musik, nach Gewinnung einer musikalischen Ausdruckssphäre, in der gewisse, organisch gegebene und unveränderliche Gesetzlichkeiten der „Ring"-Musik nicht mehr bestanden. Der Klangstil der „Nibelungen" war bedingt durch die Entwicklung aus der Naturharmonik. Auch in dieser Beziehung läßt der zweite „Siegfried"-Akt mit seinen chromatischen Auflockerungen der lotrechten Akkord- und Melodiebildung die sich vorbereitende Wandlung erkennen. Die immer vielfältiger verschlungene Entwicklung der Harmonik vom „Rheingold" bis zum „Siegfried" öffnet der schöpferischen Phantasie den Blick für Ausdrucksquellen jenseits dieser naturhaften Harmonik. Sie ergeben sich aus ihrer steigernden Umkehrung und Zerfaserung in die Klangwelt der Chromatik, der modulatorischen Verschlingungen, der Akkord-Altera-

tion. Es regt ſich der Trieb, die hier noch ſchlummernden Ausdrucks-kräfte ins Leben zu rufen, aus ihnen allein, ohne Gebundenheit an den ſtrengen „Nibelungen"-Stoff, eine rein klangliche Erſcheinungswelt hervorzuzaubern. Der Muſiker, der damit begonnen hatte, Harmonie als Natur, Natur als Harmonie zu erkennen, gelangt durch die Verzweigung ſeines harmoniſchen Fühlens im Ausbau der bisherigen „Nibelungen"-Stücke allmählich dazu, die Freude der harmoniſchen Veräſtelung ſelbſt, die Bewegungskraft der Modulation als beſonderen Impuls zu empfinden. Er wird gedrängt, die Fülle der Geſtalten, wie ſie in den naturfremden Brechungen der Akkorde eingeſchloſſen liegt, zu eigenem Daſein aufzurufen, die Schaffensfreude am Reichtum und an der Vielfältigkeit dieſer Tonbewegungen zu erſättigen. Für ſolche Geſtaltung aus den motoriſchen Elementen der Muſik muß ein Handlungsſtoff gefunden werden, der dem zarten Geäſt der Übergänge einer ſich zerfaſernden Harmonik ſzeniſche Faſſung gibt. Die Einkleidung der „Triſtan"-Handlung in die Tages- und Nachtſymbolik, in eine Handlung des Lichtes, der ſphäriſchen Sinneswahrnehmungen ergibt ſich außerhalb aller pſychiſchen und erlebnishaften Vorgänge als ſzeniſche Widerſpiegelung des ihr zugrunde liegenden Klangwillens. Dieſer Klangwille aber iſt eine aus dem harmoniſchen Stil der „Nibelungen"-Muſik herauswachſende chromatiſche Abzweigung, durchbrechend in dem Augenblick, wo die Fülle der hier gewonnenen Klanggebilde zur Entfaltung außerhalb der Haupt- und Stammlinie treibt. Wie weit die „Triſtan"-Handlung ſtofflich und gedanklich der „Nibelungen"-Handlung verwandt iſt, wie weit Siegfried und Triſtan, Brünnhilde und Iſolde als figürliche Erſcheinungen Beziehungen aufweiſen, kommt gegenüber der wurzelhaften Verbindung ihres Urſprunges kaum in Betracht. Was ſich im erſcheinungshaft begrifflichen Sinne zuſammenhängend zeigt, iſt nur äußerlich wahrnehmbare Ausſtrahlung der innerorganiſchen muſikaliſchen Bindung.

Ein geſchichtliches Moment trägt dazu bei, Wagners Wendung als Muſiker zu beſchleunigen. Im Oktober 1856 weilte Liſzt zum zweitenmal, diesmal auf mehrere Wochen, in Begleitung der Fürſtin Carolyne Wittgenstein in Zürich. Das perſönliche Zuſammenſein war getrübt durch das Wagner läſtige Geſellſchaftsleben in der Wohnung der Fürſtin, die geräuſchvolle Verſammlung aller Berühmtheiten der Stadt und Umgegend, die Diskuſſionen über äſthetiſche Fragen verſchiedenſter Art. Trotz dieſer Störungen brachte ihm der Beſuch eine Bereicherung

von außerordentlicher Tragweite: die erſte eindringende Bekanntſchaft mit Liſzts Kompoſitionen, namentlich der „Dante"-Sinfonie und den ſinfoniſchen Dichtungen. Es gibt kein Zeugnis Wagners über die Wirkung dieſer Kompoſitionen auf ihn als Muſiker, ſein „offener Brief" über die ſinfoniſchen Dichtungen vom Februar 1857 behandelt Liſzts Erſcheinung und Werke vorwiegend vom Standpunkt der Formäſthetik aus. Solche auffallende Zurückhaltung hinſichtlich muſikaliſcher Einzelheiten legt die Vermutung nahe, daß in dieſer Beziehung die Nachwirkung Liſzts auf Wagner am tiefſten war. Damit zuſammenhängen mag Wagners Gereiztheit bei Äußerungen anderer über dieſen Punkt. „So gibt es vieles, was wir unter uns uns gerne zugeſtehen", ſchreibt er an Bülow im Oktober 1859, „z. B. daß ich ſeit der Bekanntſchaft mit Liſzts Kompoſitionen ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden bin, als ich vordem war, wenn aber Freund Pohl dieſes Geheimnis ſogleich à la tête einer kurzen Beſprechung des Vorſpieles von Triſtan und Iſolde vor aller Welt ausplaudert, ſo iſt dies einfach mindeſtens indiskret, und ich kann doch nicht annehmen, daß er zu ſolcher Indiskretion autoriſiert war?"

Wagner hatte wohl recht, ſich hier zu beklagen. Die Bindungen zwiſchen ihm und Liſzt als Harmoniker laſſen ſich nicht obenhin als Abhängigkeit von Liſzt deuten. Entſcheidend war, daß Wagner auf Liſzts Werke zu eben der Zeit traf, wo ſich in ihm ſelbſt die Wendung zu einer harmoniſch reicheren Klangempfindung vollzog. Liſzts üppige Chromatik und bewegungsfreudige Modulation, aus anderen Quellen ſtammend als Wagners Ausdrucksdrang, mußte in der Kühnheit des virtuoſen Inſtinktes Wagners Klangphantaſie plötzliche Beflügelung bringen. Vieles bisher nur dunkel Empfundene trat hier in der Deutlichkeit müheloſen Vollbringens vor Augen. Liſzts Phantaſie ging aus von der Realität des Inſtrumentalen, Wagner mußte ſich aus der rein phantaſiemäßigen Klangvorſtellung ſchwer zur Wirklichkeit durcharbeiten. So konnte jener, der ſpielend fand, dem anderen bringen, was dieſer wohl erahnt, doch noch nicht deutlich erkannt hatte, und was doch erſt in ſeiner Hand den vollen Wert entfaltete. Es iſt ein ähnliches Verhältnis wie zu Schopenhauers Philoſophie. Das grundſätzlich Entſcheidende hat ſich aus der eigenen Natur organiſch herangebildet, in das Bewußtſein aber tritt es erſt durch den anderen. In dieſer Deutung iſt die nähere Bekanntſchaft mit Liſzts Schaffen, ein Jahr vor dem „Triſtan"-Beginn, inmitten der Arbeit am „Siegfried" die wichtigſte von allen äußeren Einwir-

kungen auf das neue Werk, wichtiger als die aufdämmernde Sehnſucht, die nur pſychiſche Begleiterſcheinung der künſtleriſchen Umſtellung iſt, wichtiger als Schopenhauer und Mathilde, die dem Muſikgeborenen nur begriffliche und handlungsmäßige Form gaben. Doch ſelbſt die Einwirkung Liſzts vermochte nur ſoweit zu wirken, als ſie aus Wagners eigenem Verlangen vorbereitet war und nun die verſchloſſene Knoſpe aufſprengte.

Der Vorgang, der hier zur Reife gelangt, beruht auf der innerorganiſchen Entfaltung des Motivlebens. Das Motiv, im „Lohengrin" rein harmoniſch empfundener Komplex, im „Rheingold" als dienendes Bindeglied aus der Harmonie zart entfaltet, löſt in der Entwicklung über die „Walküre" zum „Siegfried" die Harmonik als ſelbſtändige Erſcheinung von innen her auf. Es zerfaſert ſie durch ſtändig bedeutſamer hervortretende phyſiognomiſche Kraft, es überwuchert ſie allmählich, ſo daß nicht mehr die Harmonie, ſondern die motiviſche Erſcheinung als primäre Kraft wirkt. Nicht mehr die Motive dienen der Harmonik, ſondern dieſe ſetzt ſich zuſammen aus der Verſchlingung der motiviſchen Fäden. Die Einzelerſcheinung, aus geſteigerter Zerlegung der Harmonie in immer feinere Bewegungsglieder entſtanden, reißt die Kraft des Impulſes an ſich, beſtimmt das Ganze, aus dem ſie hervorgegangen iſt. Die aus dem „Liebesverbot" und dem „Tannhäuſer" herüberdrängende chromatiſche Linie zerſchneidet den akkordiſchen Aufbau der Intervallſchichtung, preßt das Element der Tonbewegung auf einen engſten Raum und eine kürzeſte Formel zuſammen. Die melodiſche Geſtalt, einſt durch die harmoniſche Grundempfindung verdrängt, gewinnt wieder die Oberhand, nun aber nicht mehr im Sinne der alten, periodiſch gebauten Melodie, ſondern aus der Verflechtung unabläſſig treibender, harmonieentſtammter und zur Harmonie ſich wieder ineinanderfügender Motivteile: als unendliche Melodie.

Aus der Bedeutung des „Triſtan"-Motives als inneren Bewegungsmittels und Formgeſtalters der Muſik ergibt ſich ſeine Beziehung zum Handlungsinhalt. Sie hat nichts zu tun mit intellektueller Verdeutlichung einzelner Vorgänge des äußeren Geſchehens. Wo ſich ſolche Übereinſtimmung als ſcheinbar offenkundige Bezugnahme findet, iſt der Eindruck eher im gegenteiligen Sinne zu verſtehen, als Begleitung der Muſik durch die Szene, als „Erſichtlichwerden" des muſikaliſchen Geſchehens. Dieſes

trägt in ſich den inneren Keim des Handlungsvorganges. Aus dieſem Keim hat es die Geſetze ſeines Klanglebens, ſeiner Struktur empfangen und erfaßt ſie muſikaliſch ſchärfer, als Bild und Wort ſie darſtellen. Daraus ergibt ſich die Antwort auf die Frage, wie weit das Motivgeſchehen Bewußtheit im ſzeniſch dichteriſchen oder Unbewußtheit im muſikaliſch organiſchen Sinne ſei. „In dieſen Grundmotiven, die eben nicht Sentenzen, ſondern plaſtiſche Gefühlsmomente ſind, wird die Abſicht des Dichters, als eine durch das Gefühlsempfängnis verwirklichte, am verſtändlichſten, und der Muſiker, als Verwirklicher der Abſichten des Dichters, hat dieſe zu melodiſchen Momenten verdichteten Motive, im vollſten Einverſtändniſſe mit der dichteriſchen Abſicht, daher leicht ſo zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechſelſeitigen Wiederholung ihm ganz von ſelbſt auch die höchſte einheitliche muſikaliſche Form entſteht." So ſchreibt Wagner in „Oper und Drama", vor der Entſtehung noch der „Nibelungen"-Partituren. Dichteriſche Abſicht und muſikaliſch plaſtiſches Gefühlsmoment werden in der begrifflich aufbauenden Theorie einander gleichgeſtellt. In der Ausführung aber bereits der „Ring"-Muſik erhält das Motiv als muſikaliſches Formelement immer mehr führende Bedeutung, dieſes Hineinwachſen der ſzeniſchen in die muſikaliſche Handlung kennzeichnet die innere Steigerung der „Ring"-Muſik. Die Wendung zum „Triſtan" ergibt ſich eben aus dem zur beherrſchenden Kraft ſich ausbreitenden muſikaliſchen Geſtaltungswillen. Er erhebt das Formleben ſelbſt zum Gegenſtand der Handlung. Es gibt keine theoretiſche Äußerung Wagners aus der „Triſtan"-Zeit über das Verhältnis des muſikaliſchen Motives zur Handlung, es gibt nur einen Ausſpruch, nach dem er erlaubt, „an dieſes Werk die ſtrengſten, aus meinen theoretiſchen Behauptungen fließenden Anforderungen zu ſtellen . . . weil ich hier endlich mit der vollſten Freiheit und mit der gänzlichſten Rückſichtsloſigkeit gegen jedes theoretiſche Bedenken in einer Weiſe mich bewegte, daß ich während der Ausführung ſelbſt inneward, wie ich mein Syſtem weit überflügelte". Die Urſache dieſes Überflügelns ergibt ſich aus der Natur des Stoffes. Befreit von der dem „Nibelungen"-Stoff noch anhaftenden gegenſtändlichen Handlungsbedeutung war er einzig aus den muſikaliſchen Bewegungselementen und der Erfaſſung ihrer handlungsmäßigen Kräfte gewonnen. Daher betont Wagner auch in bezug auf die textliche Faſſung die „bei weitem innigere Verſchmelzung des Gedichtes mit der Muſik", die „im Gedichte bereits vollſtändig vorgebildete muſikaliſche Form",

ein Verfahren, bei dem „die Melodie und ihre Form einem Reichtum und einer Unerſchöpflichkeit zugeführt werden, von denen man ſich ohne dieſes Verfahren gar keine Vorſtellung machen konnte".

So ſtellt ſich das Werk dar als eine Schöpfung, die eigentlich nur bildhaft andeutend „Triſtan und Iſolde", ihrem tieferen Sinne nach aber „Muſik" heißt. Es iſt die „Muſik an ſich", wie Wagner ſie einzig empfinden konnte: Muſik als Handlung, als ein Auf und Ab, ein Sehnen und Erfüllen zueinander ſtrebender und einander abſtoßender tonlicher Kräfte. Muſik aber, wie wiederum nur Wagner ſie erſchauen konnte: als lebendigſte Erfüllung alles rein Klanglichen mit einer bis in die letzte Faſer des Tonlebens dringenden Handlungsenergie. Nicht nur Harmoniekomplexe und Akkorde, nicht nur melodiſche Verbindungsſtimmen und Themen: die zarteſte chromatiſche Rückung, die ſcheinbar unbedeutendſte Phraſe wird zur lebendigen Geſtalt, zur ſchickſalerfüllten Individualität. Der Weg durch die „Nibelungen"-Muſik hat Wagner den Blick frei gemacht für das innere Spiel der Bewegungselemente im Schoße der Muſik. Nun taucht die Phantaſie tief hinein in dieſes geheimnisvolle Leben dunkler organiſcher Kräfte. Dem an die anſchauliche Erfaſſung gebundenen Blicke ſtellt es ſich dar als myſtiſcher Zauber eines Sehnſuchtsgeſchehens, erſchaut im Spiegel einer Liebeshandlung, die aus der Tageswelt klaren Erkennens in das ſchöpferiſch bewegte Dunkel der Nacht ſtrebt. Dieſe Handlung iſt bis auf geringe Reſte von allem Stofflichen gereinigte höchſte Intenſität des Fühlens, der Geſchehensimpuls iſt unmittelbare Darſtellung des Geſchehens der Muſik ſelbſt. Es iſt ein Schnittpunkt gefunden, in dem ſzeniſche Handlung und Muſik ſich faſt vollkommen decken, Muſik aus ſich heraus zur Handlung, Handlung zur Muſik wird. Es iſt eine aus der Natur beider Gegenſätze gewonnene tief innerliche Einheit, eine Erfüllung.

Dieſe Einheit und Erfüllung iſt Ergebnis der abſoluten Ausdruckserfaſſung klanglicher Werte. Sie allein konnte den Blick frei machen für die handlungsmäßige Bedeutung klangorganiſchen Geſchehens, ſie allein konnte dieſes Geſchehen ſo durchbilden, daß es zur theaterhaft anſchaulichen Handlung erwuchs. Die „Nibelungen"-Muſik mit ihren Gipfelungen in den Liebesklängen des „Walküre"-Schluſſes, in der Charakterbildung des erſten, der begriffloſen Naturſprache des zweiten „Siegfried"-

Aktes hatte bis unmittelbar an dieſe Ausdrucksveranſchaulichung, an dieſes Theater aus der Muſik ſelbſt herangeführt. Jetzt erfolgt die letzte Schärfung. Das Gefühl kehrt ſich völlig nach außen, um der Muſik plaſtiſche Geſtalt zu geben. Im gleichen Maße aber, wie Muſik aus ihrem innerorganiſchen Geſchehen die Handlung gebiert, nimmt ſie die Geſetze handlungsmäßigen Geſchehens als ihre eigenen Geſetze an, wird ſie in ſich ſelbſt zur Schaubühne.

Die theaterhaft erregte Phantaſie geſtaltet Klänge, die aus der handlungsmäßigen Anſchauung des Tonlebens erzeugt und nur aus ihr zu begreifen ſind. Die Chromatik und Enharmonik, die Stimmüberſchneidungen, Vorhalte und modulatoriſchen Verſchlingungen der „Triſtan"-Muſik, die Hervorhebung diſſonierender Einſchaltklänge, das Überraſchende der harmoniſchen Wendungen, denen der Trugſchluß, die Vermeidung der einfachen Kadenz-Löſung, der Wechſel von Spannung zu Spannung das bezeichnende Gepräge geben – dieſes alles ſind an ſich wohl klangorganiſche Erſcheinungen, muſikaliſch empiriſch zu erklären und zu begründen. Ihr innerer Antrieb aber, der Grund ihres Seins ruht in der anſchaulichen Deutung des Klanglebens. Die chromatiſche Linie iſt nicht in Halbtonſchritten bewegter Klang. Sie iſt ſehnend ſich hebender oder zurückſinkender Ausdruckslaut. Die Sinnfälligkeit ſteigender und fallender Tonſchritte, klanglicher Zuſammenziehungen und Entladungen, Stimmverwirrungen oder -entfädelungen, die Sprache der langgeſponnenen Gefühlsſchwingungen, der haſtigen Ausrufe und Temperamentswallungen wird zu äußerſter Draſtik des klanglichen Naturalismus emporgetrieben. Aus der unlöslichen Verbundenheit mit der anſchaulichen Ausdrucksbedeutung erfährt die Tonerſcheinung ihre muſikaliſche Weiterbildung: als Löſung, als Verzögerung, als Umleitung zu diſſonierender Ballung oder ſphäriſcher Verflüchtigung. Eine vollkommene phyſiologiſche Symbolik des Tonlebens breitet ſich aus. Es geſchieht die Durchdringung aller Klangerſcheinungen mit der Vorſtellung ihrer Bedeutungshaftigkeit, die Übertragung mächtigſter und zarteſter Bewegungsfunktionen in eine der Aufnahme all dieſer Vorſtellungen entgegengereifte Klangſprache.

Wagner bezeichnet als das Weſentliche und Neue des „Triſtan" die hier geübte Kunſt des Überganges. „Ich erkenne nun, daß das beſondere Gewebe meiner Muſik (natürlich immer im genaueſten Zuſammenhang mit der dichteriſchen Anlage), was meine Freunde jetzt als ſo neu und bedeutend betrachten, ſeine Fügung namentlich dem äußerſt empfindlichen

Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußerſten Stimmungen ineinander hinweiſt. Meine feinſte und tiefſte Kunſt möchte ich jetzt die Kunſt des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunſtgewebe beſteht aus ſolchen Übergängen: das Schroffe und Jähe iſt mir zuwider geworden, es iſt oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne daß die Stimmung auf den plötzlichen Übergang ſo beſtimmt vorbereitet war, daß ſie dieſen von ſelbſt forderte." Was Wagner unter Hinweis auf die große Szene des zweiten „Triſtan"-Aktes als Kunſt des Überganges bezeichnet, iſt das vollkommene Aufgehen des muſikaliſchen Ausdruckes in das zeitliche Geſchehen des Gefühlsablaufes. Seine Schwankungen, Zögerungen, Entſcheidungen ſtellen ſich im Klangleben der Muſik ebenſo unmittelbar dar, wie ſich dieſes in vollkommener Übereinſtimmung mit dem zeitlichen Gefühlsablauf geſtaltet. Es iſt die reſtloſe Kongruenz von klanglichem und anſchaulichem Geſchehen. Als höchſte Naturaliſtik der ſzeniſchen Tonſprache dem Ausdruckskünſtler ſeit jeher vorſchwebend, gelangt ſie hier zur Vollendung.

Damit iſt der Gegenpol der alten Oper erreicht. Ihr Aufbau beruhte auf bewußter Hervorhebung der Gegenſätze in der Abteilung nach formal getrennten Stücken, deren kontraſtierende Zuſammenſetzung die Geſtaltung des Ganzen ergab. Vom „Tannhäuſer" ab ſtrebt Wagner nach Aufhebung dieſer Nummern-Gegenſätze. Er überbrückt den Unterſchied zwiſchen Rezitativ und geſchloſſener Form, gibt dem deklamatoriſchen Rezitativ arioſe Prägung, löſt die geſchloſſene Form in die bewegliche, demrezitativiſchen Arioſo genäherte Liedperiodik. Dieſer der Darſtellung eines kontinuierlichen Werdens zuſtrebenden Klanggeſtaltung entſpricht die Wahl der ſzeniſchen Stoffe. Auch ſie veranſchaulichen in ſteigendem Maße die Grundidee einer ununterbrochenen Entwicklung. Ausdrucksgeſtaltung muß ſolcher Aufgabenſtellung zugetrieben werden. Im Weſen des Ausdruckhaften liegt die Erfaſſung des unmittelbar Gegenwärtigen, die Verfolgung jeder Veränderung, die Verdeutlichung jeglichen Wechſels. Der „Ring des Nibelungen" zeigt dieſe Aufgabe im umfaſſenden Sinne: ein Werden in der Gleichſetzung von Natur und Harmonie, von ſzeniſchem Geſchehen und klanglichem Ausdruck. Was hier noch als gedankliche Übereinſtimmung von Anſchauung und Klanggeſchehen wirkt, erſcheint im „Triſtan" als wurzelhaft gegebene Einheit. Es gilt nicht mehr, Erſcheinungen und Szenen von bildlich verſchiedenem Umriß auseinander

emporwachſen zu laſſen. Der Übergang liegt in der Natur des Stoffes, der ſich nur durch Kenntlichmachung des Überganges als Stoff geſtaltet. Er liegt in der klanglichen Grunderſcheinung des Chromas, das ein Klangphänomen des Überganges iſt. Das Geheimnis der Bewegung als ſolcher, des Wechſels, der ſtändigen Veränderung wird an einer Darſtellung rein gefühlsmäßigen Geſchehens offenbart und gibt damit dem Ausdrückswillen der Muſik ſeine höchſte Aufgabe: Spiegelung einer immerwährenden, von Augenblick zu Augenblick weiterſtrömenden Handlung. Dieſe Erfaſſung jeder Regung, die keine formale Abgrenzung mehr kennt, nur noch gegenwärtige Lebensunmittelbarkeit iſt, bezeichnet Wagner als „Kunſt des Überganges". In ihr ſieht er mit Recht das entſcheidende Neue der „Triſtan"-Muſik. Hier iſt das Ziel, das er bis zum „Lohengrin" unbewußt ahnend, vom „Lohengrin" ab in ſteigender Bewußtheit verfolgt: die muſikentſtammte theaterhafte Handlung als Formbildnerin der Muſik. War in der Oper Fortgang der Handlung Stillſtand der Muſik, Fortgang der Muſik Stillſtand der Handlung, ſo treibt jetzt eines das andere und beide erfüllen ſich aneinander.

Eben hier aber rundet ſich unmerklich die Linie wieder zum Kreis. Aus der Kunſt der Übergänge, aus dem nur noch in Bewegung ſich dokumentierenden Ausdrucksgeſchehen wächſt die neue, der zuſammenfaſſenden Gliederung zuſtrebende Form: die in ſich ſelbſtändige Muſik des monologiſchen Geſangsſtückes, des großen Zwiegeſanges der Stimmen. Die Bedeutung des Klanges jenſeits aller Momente der Bewegung und Anſchaulichkeit, die reine Freude des Tönens und Sich-Ausſchwingens der Stimmen, ihre Löſung aus der Gebundenheit ſprachlicher Verwurzelung in klingenden Laut bricht elementar durch. Sie beſtätigt die Bedeutung des Werkes als einer Regeneration des Schaffenden aus der Muſiker-Natur ſeines Weſens.

Bezeichnend für das primär Beſtimmende der Muſik iſt der Entſtehungsvorgang. Beim „Lohengrin" fühlte ſich Wagner gedrungen, zuerſt den dritten Akt zu komponieren, weil es galt, die muſikaliſche Sphäre des Werkes zu gewinnen. Beim „Triſtan" iſt der Hergang faſt entgegengeſetzt. Die Muſik einzelner Szenen iſt früher da, als dieſe komponiert werden. Von fünf Gedichten Mathildes, die Wagner in Muſik ſetzt, enthalten die am 5. Dezember 1857 komponierten „Träume" den Keim des Zwiegeſanges im zweiten Akt, das am 1. Mai 1858 entſtan-

dene „Im Treibhaus" die vollſtändige Skizze des Vorſpieles zum dritten Akt. Der Zuſammenhang iſt nicht zufällig wie in einem anderen der Lieder, „Schmerzen", wo das ſogenannte Tagesmotiv vernehmlich, aber doch vielleicht unbewußt den Grundklang bildet. Die beiden anderen Stücke, von Wagner ſelbſt als „Studien zu Triſtan und Iſolde" bezeichnet, ſind zweifelsfreie Vorwegnahmen der muſikaliſchen Kernideen des zweiten und dritten Aktes, Zeugniſſe für das Überfließen des muſikaliſchen Schaffensdranges. Er mag nicht warten, bis die Arbeit, die nur noch Tätigkeit des Niederſchreibens zu ſein ſcheint, genügend vorgeſchritten iſt, er drängt ſchon vorher zum Ausſtrömen. Die geſamte Entſtehungsgeſchichte des „Triſtan" zeigt dieſe Vehemenz des Ausbruches, doppelt erſtaunlich nach vierjährigem, faſt ununterbrochenem Schaffen an der „Ring"-Muſik. Am 30. Juli 1857 wurde die Kompoſition des zweiten „Siegfried"-Aktes abgeſchloſſen, am 18. September bereits iſt die Textdichtung des „Triſtan" fertig. Sogleich beginnt die Kompoſition. Vorſpiel und erſter Akt werden in der Skizze innerhalb dreier Monate, bis zum 31. Dezember 1857 fertig, vom 4. Mai bis zum 1. Juli 1858 entſteht die Kompoſition des zweiten, vom 9. April bis 16. Juli 1859 die des dritten Aktes. In den Pauſen zwiſchen den Kompoſitionsdaten wird das jeweils Fertige inſtrumentiert, am 6. Auguſt 1859, zwei Jahre nach dem Beginn der Textdichtung, iſt die ganze Partitur fertig. In dieſe Zeit intenſivſten Schaffens, das lediglich als quantitative Arbeitsleiſtung ein außergewöhnliches Maß von Spannungskraft bezeugen würde, fallen noch die Hemmungen durch zwei Umſiedlungen: von Zürich nach Venedig im Auguſt 1858, von Venedig nach Luzern im März 1859, die erſte verbunden mit dem aufreibenden Frauenkonflikt, der Trennung von Minna und von Mathilde. Auf den Fortgang des Schaffens übt keiner dieſer Vorgänge Einfluß. Sie bezeichnen nur die zeitlichen Grenzen der einzelnen Werkteile. Ohne Wirkung auf den Fortgang der Arbeit bleibt auch die umſtändliche Verlagskorreſpondenz mit Breitkopf und Härtel, die genauen Verhandlungen über Textdruck und Notenſtich, das Korrekturleſen der während der Kompoſition geſtochenen Teile, ſelbſt das durch eine unzarte Äußerung Wagners über ſeine Geldnot veranlaßte ernſthafte Zerwürfnis mit Liſzt im Januar 1859.

Das Ganze iſt ein Ausbruch, an hemmungsloſer Heftigkeit vergleichbar nur der Entſtehung des „Fliegenden Holländers". Mit ihm hat „Triſtan" auch das Muſikentſtammte gemein, das ſich dort in der Kon-

zeption der Ballade kundtat wie hier im Vorentwurf des zweiten und dritten Aktes durch die Lieder. Die drei Jahre vom Aufdämmern der erſten Idee bis zum wirklichen Beginn mögen ungeachtet des gleichzeitigen Erfülltſeins von der „Walküre"- und „Siegfried"-Muſik die Entſtehung des „Triſtan" durch unbewußte kritiſche Sichtung und Ordnung vorbereitet haben. Trotzdem bleibt die Gewalt des Ausbruches, die nachtwandleriſche Sicherheit und unbeirrbare Stetigkeit der Ausführung ein Wunder. Als ſolches erkannte Wagner ſelbſt dieſes Werk auch in ſpäteren Jahren. Nach dem in mühevoller, Schritt für Schritt vordringender Arbeit errungenen Zugang zu den „Nibelungen" wirkt „Triſtan" als elementares Ereignis, das aus den Urgründen der Natur hervorbricht. Es iſt der Schrei in jenem Sinne, wie Wagner ihn ſpäter als traumhaften Laut der zur Sprache gedrängten menſchlichen Kreatur kennzeichnet. „Alles ſchreit", ſagt er einmal in ſeinen letzten Jahren. „Es iſt dasſelbe im Venusberg wie im Triſtan, dort verliert es ſich in die Anmut, hier in den Tod, überall der Schrei, die Klage." Im Schrei liegt der Grundaffekt der „Triſtan"-Muſik, vom Sehnſuchtsſeufzer des erſten Vorſpieles über den Aufſchrei des zweiten bis zur Todesekſtaſe des letzten, in dem „ſelbſt die Sehnſucht erſtorben" iſt. Aus dem Naturcharakter des Schreies als unwillkürlicher Spannungsentladung in den tönenden Laut erklärt ſich im tieferen Sinne die Notwendigkeit der ausbruchartigen Entſtehung des Werkes. Es iſt ein einziger durchklingender Akzent, der keine Störungen von außen in das Bewußtſein dringen läßt, ſolange er nicht ſeine völlige Auslöſung gefunden hat. So iſt „Triſtan" ungeachtet der organiſchen Kompliziertheit ſeiner techniſchen Faktur die einfachſte, geradlinigſte, einheitlichſte aller ſpäteren Schöpfungen Wagners geworden.

In dieſer Erfaſſung des ganzen Werkes als langſam ſchwellendem, grell ausbrechendem und dann wieder in tiefem Dämmer ſich verlierendem naturhaften Brunſtſchrei liegt der Reingehalt ſeines Verlaufes. Hierin liegt zugleich das Grundgeſetz ſeiner Geſtaltung als Kunſt des ſtändigen Überganges in der Einheit von Handlung und Muſik, liegt auch die Formel ſeines Aufbaues. Er geſtaltet ſich als klangdynamiſche Schwellung, aus der Nacht über den Tag zurückführend in die Nacht. Dieſe Anlage der muſikaliſchen Entwicklung zeigt eine innere Verwandtſchaft zur Anlage des „Lohengrin", erkennbar zunächſt an den Vorſpielen beider Werke. Von der darſtellenden Form der Ouvertüre bewußt abweichend, dabei über die lediglich präludierenden Einleitungen der

„Nibelungen"-Werke hinausgehend, ſpiegeln beide die innere Problemſtellung der Werke. Doch nur das Prinzip des äußeren Aufbaues iſt das gleiche, der Bedeutungsſinn verkehrt ſich jetzt in das Gegenteil. Was im „Lohengrin" Helligkeit war, wird im „Triſtan" Finſternis, an Stelle der Kontraſtwirkung des Lichtes und der Nachtdämonen tritt hier die Schönheit des Dunkels mit dem Gegenſatz der Tagesgeſpenſter. Dementſprechend ändert ſich das Klangbild. Erſchien dort das Licht im Symbol der reinen Harmonie, aus der zögernd die melodiſchen Fäden nach unten ſinken, ſo geſtaltet ſich hier das Dunkel aus ſuchend emporgreifenden motiviſchen Tiefenklängen, die erſt allmählich zu melodiſchem Ausſtrömen gelangen. Die Anlage beider Vorſpiele, übereinſtimmend in der Grundidee des Crescendo-Baues, zeigt durchweg dieſe Vertauſchung der Kräfte: im „Lohengrin" die Bewegung von der Höhe durch die Tiefe zur Höhe, im „Triſtan" aus der Tiefe über die Höhe zurück zur Tiefe, im „Lohengrin" eine harmoniſche Keimerſcheinung, die ſich zur melodiſch umſchreibenden Linie auseinanderfaltet und wieder zur Urſprungsharmonie zuſammengefaßt wird, im „Triſtan" eine motiviſche Keimerſcheinung, die ſich zum harmoniſchen Komplex ballt und dann wieder in die urſprüngliche Einzelerſcheinung zurückfließt. Dort der Tonartcharakter als unverlierbare Gegebenheit, hier das völlige Fehlen eines Tonartbewußtſeins, ein Suchen ohne Finden. Dort die durch keine melodiſche Einzelregung geſtörte Offenbarung des harmoniſchen Wunders, hier der individuelle Seufzer, zur Klage ſchwellend, die wieder im Seufzer verklingt.

Die Übereinſtimmung im Gegenſätzlichen, bedingt durch den Weſenscharakter der Werke, greift auch auf die Ausgeſtaltung des Ganzen über. Die muſikaliſche Handlung des „Lohengrin" läßt ſich faſſen als Zerlegung der Urſprungsharmonie A-dur, die Wendung nach A-moll gibt ihr die tragiſche Umdeutung. Die muſikaliſche Handlung des „Triſtan" iſt das Streben jenes Anfangsmotives nach Löſung in eine reine Harmonie. Dieſer Löſung iſt das Motiv ſeiner klanglichen Struktur nach unfähig: es beſteht aus vier in chromatiſcher Reihe einander folgenden Tönen. Damit iſt die Unmöglichkeit der Befreiung zur reinen Harmonie von Beginn an gegeben, kein Suchen vermag dieſe Unerfüllbarkeit zu ändern. Im Zwange des Suchens von Biegung zu Biegung, von Zuſammenklang zu Zuſammenklang, der ſtets wieder nur das Unlösbare der Linie verdeutlicht, liegt das muſikaliſche Handlungsgebot. Es verdeutlicht ſich als

Grundaffekt der Sehnsucht, die aus sich allein heraus nie zum Ziel gelangen kann. Erst durch Hinzutritt einer anderen, die erste umschlingenden und sie in sich auffaugenden Melodie findet die chromatische Motivlinie harmonische Erfüllung.

In dem Hinzutreten einer zweiten melodischen Kraft als lösender Erfüllung der ersten liegt der entscheidende Schritt der musikalischen Dramaturgie über die „Lohengrin"-Konzeption hinaus. Das „Lohengrin"-Vorspiel ist mit der Rückkehr zu den A-dur-Klängen abgeschlossen, ein in sich gerundeter Kreis, dessen Linie in den Anfangspunkt mündet. Indem das Vorspiel die Höhen-Tiefen-Bewegung klanglich veranschaulicht, hat es die für das folgende Geschehen erforderliche Gefühlseinstellung: die Empfindung der gravitierenden Kraft auf den Hörer übertragen. Damit ist der Reingehalt des Werkes in kürzester Symbolausprägung umschrieben. Das „Tristan"-Vorspiel übermittelt durch seinen Verlauf gleichfalls den Grundimpuls im Ausdruck der Hebung und Senkung. Aber es umschließt mit dieser Bewegung nur eine Hälfte der Handlungskraft. Das Geschehen des Ganzen umfaßt noch eine zweite Ausdrucksphäre. Von der ersten verschieden, faßt sie in sich den musikalischen Kontrast: die harmoniegesättigte Melodie, die Ergänzung der chromatischen Vorspiel-Linie. So stellt sich im „Tristan" ein doppeltes Kräftespiel dar: ein Sehnen von der Tiefe zur Höhe, eine ihm antwortende erfüllende Kraft. Aus der Gegenbewegung beider, ihrem Einander-Entgegenschweben und -Fliehen erzeugt sich das Wechselspiel der Handlung. Diese zweite, Erfüllung bringende Kraft enthüllt sich am Schluß des Werkes. Erst dieser Schluß mit dem ersten Vorspiel zusammengefaßt würde jene lyrische Umschreibung von „Tristan und Isolde" ergeben, die der Bedeutung des „Lohengrin"-Vorspieles für das ältere, einfachere Werk entspricht.

In solcher Zusammenfassung wird der Schlußsatz unter der Bezeichnung „Isoldes Liebestod" bei Einzelaufführungen des ersten Vorspieles diesem unmittelbar angefügt. Die Verbindung ist von Wagner selbst hergestellt, sie gibt Anfang und Ende des Werkes, die beiden handelnden Grundkräfte in lyrischer Aneinanderreihung. Falsch aber ist der Name. In den von Wagner stammenden Programmen wird ausdrücklich das erste Vorspiel „Liebestod" genannt, weil die Empfindung „von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe

alle Phaſen des ſiegloſen Kampfes gegen die innere Glut durchſchreitet, bis ſie, ohnmächtig in ſich zurückſinkend, wie im Tode zu verlöſchen ſcheint". Als „Liebestod" iſt nicht Iſoldes Verſcheiden über Triſtans Leiche gemeint. Liebestod iſt Tod der Liebe durch Unerfüllbarkeit des Verlangens, wie es ſich im erſten Vorſpiel darſtellt. Den Schlußſatz bezeichnet Wagner ausdrücklich als „Verklärung": „Was das Schickſal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im Tode auf: die Pforte der Vereinigung iſt geöffnet. Über Triſtans Leiche gewahrt die ſterbende Iſolde die ſeligſte Erfüllung des glühenden Sehnens, ewige Vereinigung in ungemeſſenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar."

Was von Wagner in poetiſcher Umſchreibung als Anfangs- und Schlußglied des Werkes gedeutet wird, ſtellt ſich auch dem muſikaliſch klanglichen Charakter nach ſo dar. Wo im Vorſpiel das Motiv in chromatiſchen Rückungen ſich hebt, um nur in alterierten, unabgeſchloſſenen Zuſammenklängen einen Halt zu finden, ſteht im Schlußgeſang die in immer höher geſpanntem Sequenzenbogen breit aufgewölbte Melodie, ruhend auf dem Quartſextakkord als muſikaliſchem Sinnbild der Kadenz. Wo im Vorſpiel das empordrängende Motiv niemals zu tonartlicher Feſtigung gelangt, ſteht im Nachſpiel über allen modulatoriſchen Ausweichungen H-dur als Grundtonart, zu der die Melodie im Periodengang ſtets zurückkehrt und in die ſie ſich breit ergießt. Entwickelt ſich das Vorſpiel nur aus motiviſcher Steigerung, ſo löſt das Nachſpiel die individuelle Linie auf in eine große Klangwelle der Harmonien. In ſie verlieren ſich die chromatiſchen Linien des Vorſpieles als zergehende Auftriebskräfte, wie einſt der leere Quintenklang des „Holländer"-Motives ſich in das erlöſende Dur verſchmolz. Die nämliche Erlöſung vollzieht ſich hier, nur von der Baſis einer ungleich mannigfaltiger verſchlungenen Klangerfaſſung aus. Das Sehnſuchtsmotiv iſt nicht mehr der leere Quintenruf, es iſt die chromatiſch anſteigende Linie. Die Erfüllung iſt nicht mehr das durch Einführung der Terz aufſtrahlende Dur, es iſt ein tief rauſchendes Meer weit ausgreifender, unerſättlich ſich entfaltender Harmonien. Aus machtvollem Brauſen aller Regiſter leiten ſie hinüber in immer tieferes Verdämmern, in ein zartes Erlöſchen vibrierender Tonſchwingungen.

Eine innere Beziehung verbindet dieſen Schlußgeſang mit der Abſchiedsſzene Wotans von Brünnhilde. Die große Liebesmelodie Brünnhildes, die Gipfelerſcheinung der Leidenſchaftsmuſik des „Ringes", wird zur unmittelbaren Vorverkünderin der Liebesmelodie Iſoldes als Ver-

klärung der Sehnſuchtsmuſik des „Triſtan". Der Geſang des Weibes, das zum höchſten Bewußtſein der Liebe gelangt iſt, gibt in beiden Werken das Ziel, das dort als Schlaf, hier, noch ſchärfer gefaßt, als Tod erſcheint. Beide ſind nur verſchieden erſchaute Gleichniſſe der Verklärung durch die Liebe: die Muſik als harmoniedurchſättigte, jenſeits des Sprachbegrifflichen ſchwebende Melodie. Wo aber Brünnhilde noch ſchweigt, kündet Iſolde dieſe letzte Löſung zur Muſik auch in klangtrunkenen Worten:

„Höre ich nur
dieſe Weiſe,
die ſo wunder-
voll und leiſe,
Wonne klagend
alles ſagend,
mild verſöhnend
aus ihm tönend,
in mich dringet,
auf ſich ſchwinget,
hold erhallend
um mich klinget?
Heller ſchallend,
mich umwallend,
ſind es Wellen
ſanfter Lüfte?
Sind es Wolken
wonniger Düfte?
Wie ſie ſchwellen,
mich umrauſchen,
ſoll ich atmen,
ſoll ich lauſchen?
Soll ich ſchlürfen,
untertauchen,
ſüß in Düften
mich verhauchen?
In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All –
ertrinken – verſinken –
unbewußt – höchſte Luſt!

Vorſpiel und Nachſpiel, Liebestod und Verklärung, chromatiſches Motiv und harmoniegetragene Melodik ſind die beiden Pole des Werkes. Zwiſchen ihnen läuft die Achſe des Geſchehens, der ſzeniſchen und motiviſchen Handlung. Sie läuft als kürzeſte Verbindung der Endpunkte. Alles Zwiſchenliegende kommt nur ſoweit in Betracht, als es dazu beiträgt, das Anfangsmotiv in die Schlußmelodie hinüberzuziehen. Das iſt der Kern der Handlung: ein Melodiewerden aus der Sehnſucht des Chroma. Triſtan und Iſolde ſind keine Charaktere, wie die „Siegfried"-Welt ſie aufwies, ſie ſind nicht verkörperte Leidenſchaftsgewalten wie die Erſcheinungen der „Walküre", nicht ſymboliſierte Naturkräfte wie die des „Rheingold", nicht Licht und Dunkelheit in der Gegenüberſtellung der „Lohengrin"-Geſtalten. Sie ſind Gefühlskräfte, erfaßt nur aus dem einen, grundbeſtimmenden Impuls des Liebesſehnens. Nur

indem alles im gewohnten Sinne Charakteriſierende, Individualiſierende von ihnen ferngehalten, im äußerſten Falle den Nebenerſcheinungen zugewieſen wird, erlangen ſie jene Vollkommenheit des Einſeitigen, die das innere Geſchehen faßbar macht. Die äußere Verdeutlichung iſt Aufgabe der beiden Begleitfiguren: Kurwenal und Brangäne. Ihnen fällt die epiſch erzählende Vermittlung und Weiterführung der Handlungsvorgänge zu. Auch Kurwenal und Brangäne ſind nicht plaſtiſch geformt, ſie bleiben ebenfalls von einem einzigen Gefühl beherrſcht, das ihr Handeln beſtimmt: der ſorgenden Treue, bei Kurwenal als blinde Anhänglichkeit, bei Brangäne als wachſame Fürſorge gefaßt. Sie ſind die einzigen, die Triſtan und Iſolde mit der Welt verbinden. Es iſt ein Zonenaufbau in der Dramaturgie des Werkes. Er führt in drei Kreiſen von der Außen- in die Innenwelt, vom Tage in die Nacht. Den äußerſten Ring bilden die Erſcheinungen der Wirklichkeit: Schiffsvolk, Steuermann, Hirt, Melot, Marke. Ihr Widerhall, durch die Mittlergeſtalten Kurwenals und Brangänes vom Erdhaften befreit, dringt nur als Nachklang in den Einſamkeitskreis von Triſtan und Iſolde. Was ſich zwiſchen dieſen begibt, iſt im Crescendo- und Decrescendo-Aufbau des Ganzen vorgezeichnet. Durch die Umrahmung aber erhält es ſeine eigentümliche Beleuchtung, die Freude in Leid, Liebe in Tod verkehrt. Was ſonſt Schickſal genannt wird, verdichtet ſich hier zum Begriff der Welt, des Tages, der Ehre und Sitte. Sie umſpannen Triſtan und Iſolde, aus dem Widerſtand gegen ſie wächſt das Sehnen zur Unerfüllbarkeit. So muß die Verklärung die Umgrenzungen dieſer Welt ſprengen und in das Jenſeitige hinüberdeuten, wo Welt, Tag, Sitte, Ehre nicht mehr ſind, und mit ihnen das Schickſalsgebot unerfüllbaren Sehnens vernichtet iſt.

Es zieht ſich von hier eine innere Linie vom „Triſtan" zu einem anderen der früheren Werke: „Tannhäuſer". Zwiſchen ihm und „Triſtan" beſtehen in der handlungsmäßigen Ausprägung ähnliche Beziehungen, wie zwiſchen „Lohengrin" und „Triſtan" in den Grundzügen der muſikaliſchen Dynamik: es zeigen ſich auffallende Übereinſtimmungen, aber im ſpäteren Werk in das Gegenteil des früheren verkehrt und durch eine vorher ungeahnte Ergänzung geſteigert. Auch im „Tannhäuſer" iſt das Liebesſehnen bewegende Handlungskraft, auch hier ſtellen ſich Welt und Sitte zwiſchen Verlangen und Erfüllung, auch hier iſt der Tod als Löſer empfunden, als Steigerung zur Verklärung im Jenſeitigen, Unwirklichen. Die Gegenüberſtellung der Gefühlskontraſte iſt die nämliche, die

Geſtaltung aber von der des ſpäteren Werkes durchaus verſchieden. Was im „Tannhäuſer" die Beugung unter das Geſetz beſtimmte, wird im „Triſtan" als Irrtum erkannt, was einſt Schuld war, erſcheint jetzt als höheres Gebot. Die Begriffe der Sitte und Ehre, aus denen ſich das Geſetz der Welt aufbaut, zerflattern vor der Forderung der Liebe. Tannhäuſer geht zugrunde an der Unlösbarkeit dieſes Widerſpruches, für Triſtan verſchwindet der Widerſpruch, ſobald er ſich der Macht der Liebe bewußt wird. So iſt Triſtan vor dem Liebestrank der büßende, weltehrende Tannhäuſer, vom Augenblick der Liebeserkenntnis ab der Tannhäuſer jenſeits des Todes, frei von den Hemmungen der Weltgebote, die als nichtig erkannt ſind: „Was träumte mir von Triſtans Ehre?" Er iſt nur noch Diener des Verlangens, Tannhäuſer im Venusberg nach der Überwindung ſeines weltlichen Schickſales.

Dieſe Umſtellung des männlichen Fühlens ergibt ſich aus der Neugeſtaltung der Frauenfigur. Sie iſt nicht mehr geteilt in ſündige und reine Liebe, in Teufelin und Heilige. Sie iſt das Weib ſchlechthin, erfaßt aus einer Heftigkeit des Sehnens, die keinen Zwieſpalt des Gefühles mehr zuläßt. Was dem Holländer und Lohengrin völlig fehlt, was Wotan wünſcht und Siegfried ahnt: ſinnliche Erfüllung, die Löſung des Widerſpruches, an dem Tannhäuſer zugrunde geht, das erſcheint zum erſtenmal ſeit der rauſchhaften Vordeutung Siegmunds und Sieglindes verwirklicht. Sinnlichkeit und Erlöſungsverlangen ſind keine Gegenſätze mehr, Venus und Eliſabeth verſchmelzen in eines. Die in der Erwartung des Weckers ſchlummernde Brünnhilde, das ahnend erkennende, ſeiner Liebesbeſtimmung bewußt gewordene Weib gibt das innere Grundmaß. Iſolde iſt nur erfüllt vom Gedanken der Liebe, er allein beſtimmt ihr Handeln. Den verwundeten Mörder heilend, den Verräter ſtrafend, dem erkennenden Geliebten hingegeben, dem Toten in den Tod folgend – dieſe Iſolde faßt alles in ſich zuſammen, was als Vorſtellung von Weib und Liebe bisher der Phantaſie ihres Schöpfers erſchien. Was als ungelöſter Reſt der Dämonie Triſtan gegenüber noch nicht zur Ausſprache kommen kann, das wird ihm offenbar, als er als neuer Tannhäuſer zum zweitenmal zu den Bacchanalien des Venusberges hinabſteigt. Triſtans Manns- und Heldentum bleibt Erzählung aus früheren Zeiten, die ſich als Abglanz der Vergangenheit um ſeine Erſcheinung legt. Iſolde aber gelangt als Weib in ihrer Liebe zur höchſten Entfaltung ihrer Natur. Sie iſt die Handelnde, Starke, er der Leidende, Schwache, deſſen Kraft ſich im Sehnen

verzehrt. Was geſchieht, geſchieht durch ſie: der Trank, das Löſchen der Fackel, die Fahrt nach Kareol. Sie iſt die Kraft der Bewegung, die Muſik, die volltönende Harmonie der Klänge, nach der ſich der Seufzer des Einſamen ſehnt. In Triſtan vollzieht ſich keine Entwicklung, nur ein ſchmerzhaft ſich ſteigerndes Erdulden. In Iſolde aber geſchieht das Wachſen vom Willen zur Rache über die Ekſtaſe des Rauſches zum Vergehen in der Verklärung. Triſtan, die Sehnſucht, aus der alles entſteht, ſtirbt, wie das Verlangen in der Erfüllung ſtirbt. Die ſchöpferiſche Kraft, der er entſtammt, hat ihr Ziel erreicht. Iſoldes Tod iſt das Zerfließen im Übermaße des Gefühles, das aus ihr heraus unaufhaltſam ſtrömend weiterwirkt. Im Sinne des Wagnerſchen Erſcheinungslebens iſt ſie ewig, das ewige Weib, das hier zum erſtenmal in voller Reife des Fühlens erfaßt iſt, alles Bisherige in ſich vereinend, alles Künftige vordeutend.

Wie die Geſtalten der Szene nicht in leibhafter Plaſtik erſchaut ſind, ſo vollzieht ſich auch ihre muſikaliſche Formung nur in der Klangſpiegelung rein gefühlsmäßiger Ausdrucksmomente. Es gibt keine charakteriſierenden Individualmotive, aus derem allmählichen Zuſammenwirken ſich ein ſcharf geſehenes Bild formt wie das Siegfrieds, Mimes, es gibt keine malend empfundenen Tonſymbole der Erſcheinungen wie das Fafners oder Loges, es gibt keine in thematiſch gerundeter Anſchaulichkeit feſtſtehenden Grundformeln für ein Handlungsobjekt wie für das Rheingold, für Walhall. Nur das Außenſtehende, der Matroſenchor, die Morold-Ballade, die Burg Kareol erhält dekorative Klangkonturen. So wird der Gegenſatz betont zwiſchen Neben- und Hauptſphäre beim Aufziehen der Taue im erſten, bei dem realiſtiſchen Hörnergetön im zweiten, beim Geſpräch des erwachenden Triſtan mit Kurwenal im letzten Akt. Je mehr der Ausdruck hinübergreift in die Regionen des Gefühlsgeſchehens, um ſo mehr verläßt er die Gegenſtändlichkeit des naturhaft empfundenen Klangausdruckes. Die Hörnerklänge des zweiten Aktes wandeln ſich zum Rieſeln der Quelle und zum Rauſchen des Laubes, die ernſte Weiſe der Hirtenſchalmei leitet aus der realen Welt zu Triſtans Traumerzählung und wächſt weiter zur Klage der Todesſehnſucht und zur Verfluchung des Liebestrankes. Alles der Wirklichkeit entſtammende verkehrt ſich chromatiſch in die Verneinung der Realität. Gleichbleibend vom Beginn an ſind nur die Motive der Liebeshandlung ſelbſt, gefaßt nicht als Charakter-, ſondern als Gefühlsſymbole. Ihre Bedeutung liegt ausſchließlich in ihrer Wandlungs- und Bindefähigkeit, der Eindringlichkeit ihrer Kürze bei völliger

Unſelbſtändigkeit außerhalb des gegebenen Zuſammenhanges. Es ſind Bildungen von drei, vier, fünf Einzeltönen. Sie alle gehen auf einen Keim zurück: die chromatiſch anſteigende Grundlinie, die ſich in Gegenbewegung, Vertauſchung der Einzeltöne, Umkehrung, rhythmiſcher und tonaler Variierung ausbreitet. Die ſymboliſche Bedeutungshaftigkeit der „Nibelungen"-Motive iſt dieſen Klangfiguren fremd. Ohne rhythmiſchen Kontur, ohne feſtſtehende Melodiſierung, ohne harmoniſche Deckung unausgeſetzt die Geſtalt wandelnd, iſt ihr Kern naturhafter Urlaut des Gefühles an der Grenze von Sprache und Muſik, ſtärkſte Intenſitätsballung ſprachlich-tonlicher Expanſionskraft auf dem engſten Bewegungsraum von vier chromatiſch aneinandergedrängten Tönen. Die Kunſt der Übergänge bedarf dieſer kleinen und kleinſten Sprachgliederungen, um jede Schattierung des Ausdruckes ſpiegeln, die Linie in ununterbrochener Stetigkeit führen zu können. Aus dieſer Bewegung der Linie und ihrer Verflechtung erwächſt die Handlung. Sie ſtellt ſich dar als Handlung des chromatiſchen Motivlebens, entwicklungshaft gegliedert und emporgeführt zur ſzeniſchen Klangform.

Der Aufbau der „Triſtan"-Muſik beruht, wie der aller Werke vom „Lohengrin" ab, auf dem Grundmaß der Liedform. Die Neigung zu ihr iſt beim „Triſtan" durch Vorwegnahme des Liebesgeſanges aus dem zweiten, des Vorſpieles des dritten Aktes in den beiden Kompoſitionen der Weſendonk-Lieder unmittelbar ausgeſprochen. Dieſe klingen nicht nur erinnerungshaft an, ſie kehren faſt unverändert wieder. Wagner ſelbſt war ſich der Bedeutung der Lieder bewußt. „Auch das Bleiſtiftblatt des Liedes fand ich," ſchreibt er im September 1861 an Mathilde, „aus dem die Nachtſzene entſtanden. Weiß Gott! Mir gefiel das Lied beſſer als die ſtolze Szene! Himmel, das iſt ſchöner als alles, was ich gemacht! Ich erbebe bis in den tiefſten Nerv, wenn ich's höre." Der überſchwengliche Ausdruck iſt kein kritiſcher Wertvergleich. Wagner bekennt, daß er in dem Liede den Reingehalt der Szene aufklingen hört. Die Zuſammendrängung des ihm im höchſten Sinne Weſentlichen öffnet in ſeiner Erinnerung wieder alle Quellen, aus denen die Nachtſzene ſich geformt hatte, während der Unbeteiligte den hier ſchlummernden Reichtum der Gebilde erſt aus der ſzeniſch muſikaliſchen Ausführung erfaſſen kann.

Dieſes Verhältnis der Lieder – der einzigen, die Wagner nach der Zeit der Pariſer Romanzen geſchrieben hat – zur „Triſtan"-Partitur zeigt, daß

Wagner, auch wo er ſich ſcheinbar außerhalb des Theaters ſtellte, unwillkürlich wieder zur Anſchaulichkeit der Bühne gedrängt wurde. Treibt der ſchöpferiſche Impuls nicht bis zu dieſem Überſtrömen in das Szeniſche, ſo erweiſt ſich auch die muſikaliſche Kraft als geringer. Die beiden vollſtändig verwendeten Lieder ſind die weitaus eigentümlichſten der Gruppe. Von den drei anderen erreichen die „Schmerzen" mit dem Vorklang des Tagesmotives als Grundlage, „Stehe ſtill" mit dem eingeflochtenen Todesmotiv und der chromatiſchen Linienführung des zweiten Teiles nur in einzelnen Zügen die Ausdrucksreife der beiden anderen Stücke. Das erſte der Reihe, der im November 1857 komponierte „Engel" bleibt in den Grenzen einer klangreichen harmoniſchen Improviſation. Wie für die beiden bedeutſamſten Lieder die Auswirkung zur Szene als notwendig empfunden wird, ſo deutet wiederum dieſe Herkunft der für das Bühnenwerk wichtigſten Teile auf den Urſprung der Szene aus einer muſikaliſch lyriſchen Eingebung. Die Entſtehung des Werkes aus muſikaliſchen Impulſen iſt an dieſem Zuſammenhang der Geſänge mit Kernteilen der Partitur klar ausgeſprochen, und auch der Formcharakter des Stiles wird durch das Lied vorweggenommen.

Der Liedtypus des „Triſtan" weicht freilich der Struktur nach erheblich von dem bisherigen ab, wie er ſich vom „Lohengrin" her über die „Rheingold"-Geſänge bis zu den Liedern des erſten „Siegfried"-Aktes darſtellte. Beibehalten wird die zweitaktige Gliederung als Grundlage der Periodenbildung, auch ihre Rundung zu arioſen Abſchnitten kehrt wieder. Die Geſamtform aber zeigt das Streben nach innerer Ausweitung, nach Einſchaltung immer neuer Zwiſchenglieder. Sie ſprengen bereits in den Gedicht-Kompoſitionen den Liedrahmen und geben den Geſängen den Charakter lyriſcher Phantaſien mit freiem Ausbau des liedhaft konzipierten Keimgedankens. Beſtimmt wird dieſes Drängen nach Ausweitung der Grenzen, Überbrückung der Perioden, wachſender lyriſcher Entfaltung des Liedkeimes durch das Bedürfnis einer rein klanglichen Expanſion, eines Schwelgens im Tönenden ſelbſt. Es iſt die Freude am unmittelbar Klingenden der Muſik, am Sichausſingen durch fortſpinnende Wiederholung kurzer melodiſcher Phraſen mit wechſelnder Harmonieunterlage. Ohne begriffliche Bindung wächſt die Grundform zur ſtändig weiterfließenden Periodenkette. Dieſes Verlangen nach Sinnlichkeit des Klanges, dieſe Unerſättlichkeit des Ausſchwingenlaſſens der Töne und melodiſchen Tongebilde iſt eines der

wichtigſten Formelemente der „Triſtan"-Muſik. Es kennzeichnet den muſikaliſch lyriſchen Charakter des Werkes, es wirkt ſich ſtiliſtiſch aus als Neigung zur Sequenzenbildung in allen Steigerungsmomenten. Es beeinflußt die Konzeption überhaupt der melodiſchen Ausdruckstypen, deren Kleingliedrigkeit mit dieſer Beſtimmung zur expanſiven Entfaltung zuſammenhängt. Die harmoniſche Vielfarbigkeit, das Verlangen nach ſtändigem Wechſel des modulatoriſchen Kolorites, nach Auflockerung des kompakten Dreiklang-Gefühles erwächſt gleichfalls aus dem Bedürfnis, den klingenden Reichtum der Muſik auszubreiten, ihn lediglich aus ſich heraus, durch den ſuggeſtiven Zauber des Rauſchenden, durch das Vibrieren der Luft vernehmbar zu machen.

Aus dieſem Verlangen wird auch die Klanggeſtaltung der Geſangsſtimme und der Inſtrumente geformt. Wagner hat noch nie wirkungsvoller für die Stimme geſchrieben, nie üppiger, rauſchhafter für das Orcheſter als im „Triſtan". Die vom Sprachakzent bedingte Stimmbehandlung der „Nibelungen" wird verlaſſen, der Ausdruck primär aus dem Klangvermögen des Geſangsorganes erfaßt. Das Wort wird zum Mittler der Tonbildung, nur wo es dieſer einen draſtiſchen Akzent gibt, tritt es hervor. Die Stimme läuft durchweg in melodiſcher Ausdruckslinie, dieſe Melodie aber fügt ſich zuſammen aus Erfaſſung der für den Stimmausdruck entſcheidenden harmoniſchen Verbindungsklänge. Sie ſind mit zarteſtem Gefühl für ihre Gewichtsbedeutung innerhalb des einzelnen Akkordes, für ihre überleitende oder vorwegnehmende Bedeutung innerhalb des harmoniſchen Geſchehens erſpürt und laſſen dabei ſtets das ſinnlich Tönende des Stimmklanges hervortreten. Das Charakterelement der Stimme, wie es im „Siegfried" betont war, tritt zurück gegenüber dem erotiſchen Gefühlslaut der Stimmwirkung. So iſt auch die Gruppierung der Stimmen auf Hervorhebung ihrer klanglichen Gegenſätzlichkeit geſtellt. Der erſte und der zweite Akt führen in den wichtigſten Szenen die beiden Hauptſtimmen gegeneinander, zu ihnen tritt ergänzend der üppige Alt der Brangäne, in der Nachtſzene als rein klangſinnliche Gegenfarbe eingefügt. Die große Szene Markes iſt eine lyriſche Entfaltung der Baßſtimme, in der geſättigten Klangſchönheit eines weichen, edlen Organes empfunden, wie es die Wirklichkeit ſelten bietet. Das Seemannslied, der Chor, Kurwenals Morold-Ballade ſind geſanglich erfühlt, als Klangbilder von tönendem Reiz in den Organismus des Ganzen

eingeſetzt. Führen die Vorderakte die beiden Hauptſtimmen in wechſelnder Umrahmung zuſammen, ſo ſtellt der letzte Akt ſie vereinzelt nebeneinander. Die Mannesſtimme wird durch Aufſpürung ihrer Klangwirkungen von der Elegie über die Raſerei des Fluches bis zur viſionären Ekſtaſe in alle tönenden Regiſter zerlegt. Da ihr der melodiſche Vortrag im geſanglichen Ausſtrömen verſagt iſt, bleibt ſie auf den ſtändigen Wechſel der Bewegungsimpulſe angewieſen. So gewinnt ſie ihre Klangſinnlichkeit im Ausdruck des Leidens, der Kraft, der Verzweiflung, des Jubels. Im Hinblick auf das Klangwerden der Männerſtimme, ihre Wirkung als Geſangsorgan, ihre Eingliederung in die inſtrumentale Klangumrahmung iſt dieſe Szene eine der großartigſten Geſtaltungen vokaler Ausdruckswerte im Bereich der Mannesſtimme. Was ihr in der Vereinzelung fehlt, fällt der Frauenſtimme zu. Iſoldes Totenklage und Verklärungsgeſang ſtehen als äußerſte Steigerungen frauenhaften Stimmklanges, als letzte Hingegebenheit an das ſtimmlich Elementare des Weiblichen am Schluß, wie die große Triſtan-Szene als Elementarklang des Männlichen dieſen Schluß vorbereitet. So erſcheint das ganze Werk als eine in weit ausgreifender Dispoſition aufgebaute Zuſammenführung, Vereinigung und Löſung des männlichen und weiblichen Klanges, die ſich aneinander entwickeln und in der Melodie des Weibes verklingen.

Wie ſich das Schickſal der Stimmen mit Betonung ihrer klanglichen Wirkungseigenheiten im Sinne des Tönenden vollzieht, ſo nimmt das Orcheſter an der Geſtaltung durch den Klang entſcheidenden Anteil. Äußerlich iſt es kleiner als das „Nibelungen"-Orcheſter. Die Tubengruppe fällt außer der Baßtuba fort, die Vierteilung der Holzbläſer wird wieder durch die Dreiteilung erſetzt. An Stelle der acht und ſechs Hörner des „Ringes" genügen vier, nur eine Harfe wird verlangt und die Zahl der Streicher nicht genau vorgeſchrieben, lediglich „vorzüglich gute und ſtarke Beſetzung" gewünſcht. Die Akzente elementarer Kraft und Fülle, wie ſie namentlich durch die Bläſerforderungen der „Ring"-Partituren zum Ausdruck kamen, fallen aus. Es zeigt ſich dafür eine geſteigerte Dichtigkeit des Klangkolorites. Sie hängt zuſammen mit der ſatztechniſchen Faktur. Bedingt durch das vielfältig ſchillernde harmoniſche Gewebe, führt ſie der „Nibelungen"-Muſik gegenüber zu verfeinerter Auflöſung in ſelbſtändig bewegte Einzelſtimmen. Sie fordert damit ein üppiges verſchlungenes Geflecht der Stimmen, das den Anſchein der polyphonen Harmonik erweckt, reine Füllſtimmen zurückdrängt, dem Geſamtklang

erhöhte Lebens- und Farbintenſität gewinnt. Auch hier ſind die klanghaft ausſchwingenden Wirkungen betont: der elegiſche Ton des Engliſch Hornes, die melancholiſche Farbe der Baßklarinette entfaltet ſich in langausgeſponnenen Soloſätzen. In den Streichern treten die Vibratowirkungen gehaltener Klänge, Glissandi, gebundene Legatophraſen hervor, gleichzeitig das Flimmernde des Geſamttremolos. Alle gefühlhaften Inſtrumentalwirkungen werden verwendet: das Zitternde, Schmachtende, das Geheimnisvolle gleitender Figuren. Das ſchwere Blech, namentlich die Poſaunengruppe, betont das Myſteriöſe, Dunkle der Farbe gegenüber dem kraftvoll Leuchtenden, der Hornton erhält wieder den romantiſchen Charakter der ſingenden Stimme. Die Pedalwirkung ineinanderſchwingender Synkopen ergibt Klangbilder von verſchwimmenden Farben, bei zunehmender Individualiſierung und im einzelnen ökonomiſcher Verwendung der Inſtrumente ſteigert ſich die Fülle und der Wechſel der Miſchungen. Wie in der Harmonik treten auch in der Koloriſtik die ſcharfen, eindeutigen Akzente zurück. Das Bedürfnis des Klingenden um des Klanges, um der Sättigung am ſinnlich erregten Ton willen, iſt vorherrſchend, es beſtimmt ebenſo die Führung der Geſang- wie die der Inſtrumentalſtimmen. Es wirkt über dieſe unmittelbaren Ausſtrahlungen hinaus als eine der Grundkräfte, denen das Werk entſtammt. Sie beherrſchen auch die Geſtaltung der muſikaliſch ſzeniſchen Form in ihrer anſchaulichen Erſcheinung.

Als primär klanglicher Gefühlsausbruch ſteht das Lied des jungen Seemannes, unmittelbar dem Vorſpiel folgend, am Beginn des erſten Aktes. In der Linie der beiden erſten Takte Widerhall des Vorſpielanfanges, leitet es aus der wortloſen Inſtrumentalſprache durch den menſchlichen Stimmklang in die Welt begriffsverknüpfter Muſik hinüber. Das Fehlen der harmoniſchen Füllung, der unausgeglichene Gegenſatz der Rhythmen und Phraſen gibt den Spannungsdruck des den Blicken noch verhüllten Schiffs- und Meeresbildes. Nur Iſolde und Brangäne im geſchloſſenen Zelt ſind ſichtbar. Das Lied iſt ein Rahmengeſang, er umſchließt den von Wagner als Szene bezeichneten erſten Leidenſchaftsausbruch Iſoldes, die Entwicklung des Vorſpielmotives im Pathos der Moll-Affekte. Dem zweiten Ertönen des Seemannsliedes beim Öffnen

des Zeltvorhanges fehlt der an das Vorſpiel gemahnende Anfang, es fehlt der jähe Ausdruckswechſel der Klage. Das ſinkende Baßtremolo gibt eine harmoniſche Feſtigung: das Ganze iſt aus der Traumſtimmung in friſchen Matroſengeſang umgewandelt. Die Spannung hat ſich gelöſt, der Vorſpiel-Klang tritt unmittelbar in die Wirklichkeit des Bühnengeſchehens bei Iſoldes Anſchauen des am Steuer ſtehenden Triſtan: „Mir erkoren – mir verloren". Die Welt der Handlung tut ſich auf, das löſende Wort tritt zum Ton und beginnt ihn zu deuten.

Iſolde nimmt den Sehnſuchtsklang auf. Von hier aus beginnt das Bewußtmachen dieſes Klanges: die Herbeiziehung Triſtans zu Iſolde aus dem Grundwillen des emporſteigenden Chromas. Zwiſchenglieder ſchieben ſich ein: Brangänes Gang zu Triſtan, ihre Wechſelreden mit ihm, Kurwenals Morold-Ballade. Es ſind liedhafte Formungen, ihre klare diatoniſche Prägung und rhythmiſch formale Symmetrie betont die Gegenſätzlichkeit zum Hauptgedanken und unterbricht die anſteigende Linie. In dieſer äußeren Hemmung und Ableitung des chromatiſchen Grundwillens liegt das Geſchehen der Expoſition. Sie umfaßt als Hauptinhalt das große Geſpräch Iſoldes und Brangänes, die in Rachegedanken verhüllte Klage um Triſtans Liebesverrat. Das trügeriſche Gegenbild Triſtans, der Heilung ſuchende Tantris: die falſche, abwärts gerichtete chromatiſche Linie ſteigt breit empor, über ſie ſpannt ſich der Fluch gegen den Betrüger. Das deklamatoriſche Pathos dieſes Geſanges entfernt ſich ebenſoweit von der inneren Grundlinie des Aktes, wie das Gefühl in das Gebiet ſcheinbaren Haſſes hinüberſchweift. Aus dieſer Entladung des Gegenſätzlichen taucht der Grundklang auf. Brangänes Frage: „Kennſt Du der Mutter Künſte nicht?" bringt die handlungsmäßige Mahnung an das Geheimnis des Sehnſuchtszaubers. Vom Vorſpiel her durch die vom Seemannslied umrahmte Szene in die Handlung übergeleitet, in den nachfolgenden Geſprächen teils als Tantris-Klang aufgenommen, teils durch diatoniſche Kontraſte abgedrängt, tritt der Urgedanke nun zum erſtenmal deutlich hervor, langſam ſich feſtigend, Führung nehmend. Das Vorſpiel klingt in feierlicher Beſtimmtheit auf, das anſteigende Chroma hat über alle Unterbrechungen hinweg Wurzel gefaßt und ſtrebt zur Handlung.

Noch iſt es eine erſte, zaghafte Umſchreibung, aus der ſich eine neue Hemmung entwickelt, ſzeniſch gedeutet in Iſoldes Todesdrohung. Das Todesmotiv, ſcheinbare Verneinung des Sehnſuchtsklanges, iſt innerlich identiſch mit ihm: es iſt die Umbiegung ſeiner Spitze zur Tiefe. Nach

dem Fluch gegen die abwärtsgerichtete Tantris-Täuſchung führt dieſe zweite Umwandlung des Urgedankens zu Iſoldes erneutem Sühnegebot an Triſtan. Das Chroma als Grundkraft des Fühlens iſt erkannt, der Kampf um die Beſtimmung ſeiner Richtung ſetzt ein. Sehnſucht und Vernichtungswille, Drang zur Höhenbewegung des Vorſpieles und zur Niederdrückung in die Tiefe ſtehen ſich gegenüber. Es beginnt die dritte Phaſe der muſikaliſchen Handlung.

Mit dem Erſcheinen Triſtans vor Iſolde öffnet ſich die eigentliche Geſchehensſphäre der Muſik: die chromatiſche Löſung aller geradlinig feſten Klänge der Melodik, Harmonik, Rhythmik. In geſteigertem Andrängen geſtalten ſich chromatiſche Motive, äußerlich einander entgegengeſetzt, der Bedeutung nach Mittel zur Zerſetzung der diatoniſch plaſtiſchen Klangbewegung. Sie alle ſind gemeinſamen Urſprunges. Sie entſtammen den vier chromatiſch anſteigenden Tönen des Vorſpielanfanges als der inneren Lebenslinie des Werkes. In der Tantris-Erſcheinung ſtellte ſie ſich dar als Gegenbewegung, im Todesklang als Umbiegung zur Tiefe. Die gleiche Klangbildung erſcheint in breite Harmonien gefaßt als Akkordfolge As-dur, A-dur, F-moll. Dieſe rein chromatiſchen Geſtaltungen wechſeln mit anderen, in denen Chromatik und Diatonik gemiſcht, die Töne ſelbſt in Bewegungsfolge und Rhythmik geändert ſind. Beim Auftritt Triſtans vertauſcht ſich die abſteigende Sext des Todesklanges in die aufſteigende Terz, der Halbtonſchritt des Anfanges in einen Ganzton, ſodaß das Motiv aus der chromatiſchen Sphäre in die diatoniſche der realiſtiſchen Thematik übertragen wird. Es iſt die weltlich geſehene Erſcheinung Triſtans, ſie findet im Sühne-Eid die letzte Deutung: „Triſtans Ehre, höchſte Treu'". Umgeſtaltungen ſolcher Art ſind nicht muſikaliſche Charakteriſtiken äußeren Handlungsgeſchehens. Dieſes Geſchehen iſt nur letzte Ausſtrahlung eines muſikaliſchen Evolutionsvorganges. Ständig um die als Antrieb wirkende chromatiſche Grunderſcheinung der vier anſteigenden Halbtöne kreiſend, ſchärft er ſie durch Vertauſchung und Umſtellung, Richtungsänderung, Miſchung mit diatoniſchen Kontraſten, bis ſich ihr muſikaliſcher Gefühlsſinn zur klaren Anſchaulichkeit verdeutlicht. Dieſer Vorgang ſtellt ſich dar in der äußeren Handlung. Sie erzeugt die verſchiedenen Deutungen der Umbildungen als Tantris-, Todes-, Ehrenmotiv, um durch ſie in handlungsmäßiger Entwicklung auf den Grundausdruck zu gelangen, ihn dem Gefühl begreiflich und der Anſchauung faßbar zu machen.

Hierin beruht der Inhalt der Hauptſzene des Aktes, der großen Ausſprache zwiſchen Triſtan und Iſolde. Das Vorangehende hatte den Grundklang in ſeiner äußeren Geſtalt heraufgeführt als Ausdruck von Iſoldes Sehnen. Dieſes Grundgefühl, ihr bewußt und durch ſie ausgeſprochen, iſt durch Hemmung ſeiner empordrängenden Kraft zur Tiefe gezwungen: zum Todesverlangen gewandelt worden. Den eintretenden Triſtan beherrſcht das gleiche Grundgefühl in anders vertauſchter Geſtalt: die Linie des Erfüllungsſehnens umgebogen, das weiche Ineinanderdrängen der Klänge zu trotziger Rhythmik verhärtet. So erſcheint der Grundklang in doppelt veränderter Geſtalt: bei Iſolde als Todes-, bei Triſtan als Ehren-Phantom. Beide Truggeſtalten treten einander gegenüber, ihre Zurückführung auf die wahrhafte Erſcheinung, das Bewußtmachen der zwiefachen Täuſchung, der Einheit, aus der ſie ſtammt, iſt der Inhalt der Szene.

Sie gliedert ſich in drei Abſchnitte: Iſoldes erſte Ausſprache mit Triſtan, ſchließend mit der Racheforderung des Sühnetrankes, die Trank-Szene, erfüllt von der Todeserwartung beider, die Verwandlung im Erkennen der Einheit von Todesverlangen und Liebesſehnſucht. Der erſte Abſchnitt wird beherrſcht von der Täuſchungserſcheinung des Ehren-Klanges, dem die Todesdrohung entgegentritt, geſteigert durch das Tantris-Trugbild. In plaſtiſcher motiviſcher Kontraſtierung ausgebreitet, verhallt es langſam in Triſtans Sehnſuchtsgefühl. Das Chroma klingt in Es-moll-Wendung auf: „War Morold dir ſo wert, nun wieder nimm das Schwert." Die Erkenntnis des Liebesverrates dringt in Triſtans Fühlen, ſein Ehrentrotz iſt gebrochen, aber noch fehlt der aufwärts drängende Wille, er löſt ſich in das niederſinkende Todesverlangen.

Es iſt die erſte Wandlung, Triſtans Ehren-Klang hat die rhythmiſche Kraft des Widerſtandes verloren. Iſoldes Forderung: der Todesklang beherrſcht den zweiten Abſchnitt. In gleichem Maße, wie das Geſchehen hier aus der Wirklichkeit des Tages hinüberführt in die Region des rein Gefühlhaften, wächſt der Gegenſatz zur Außenwelt. Ihre Klänge hallen als Sichtrufe des Schiffsvolkes mit draſtiſcher Geradheit der Sekunden- und Quintenfolge in die Zwieſprache hinüber, die ſich hier vollziehende Entwicklung antreibend. In höhniſcher Entſtellung, zu liedhafter Melodik herabgedrückt, erſcheint der Sehnſuchtsgedanke in Iſoldes Anſprache: „Mein Herr und Ohm, ſieh' die dir an: ein ſanftres Weib gewännſt du nie." Die Todesmahnung wird überſteigert von weiterdrängenden Außen-

klängen, die Triſtan im Sturm des Sehnſuchtsverlangens aufnimmt: „Los den Anker! Das Steuer dem Strom!" Mit den Nachſatzklängen des Sühneeides: „Trug des Herzens! Traum der Ahnung!" zerſpaltet er den Ehren-Klang, wie Iſolde beim Ergreifen der Schale den Todesklang: „Verräter! Ich trink' ſie dir!"

Die zweite Wandlung iſt geſchehen, Ehre und Rache ſind in die Elemente des Urklanges zerfallen. Aus den künſtlichen Umbildungen ſind ſie zurückgekehrt zur urſprünglichen Grundlinie, aus der melodiſchen, rhythmiſchen, harmoniſchen Gebundenheit der Themen zur Löſung in die weich andrängende Unabgeſchloſſenheit des Chromas, dem ſie entſtammten. Jene Themen, falſche Umkleidungen, ſind verflogen, die Entwicklung bis hierher hat ſie auseinandergeriſſen. Alles Äußere, Anſchauliche, das zwiſchen dem Vorſpiel und dieſer Befreiung lag, war nur Mittel, die Feſſeln der Wirklichkeitsthematik zu ſprengen, zur Erkenntnis des Vorſpiel-Ausdruckes auch in der Anſchauung bildhaften Geſchehens, worthafter Begriffe zu gelangen. Nun blüht die Vorſpiel-Linie zum zweitenmal auf, reicher noch als urſprünglich, in zarter geſtufte Regiſter zerlegt, durch die ſingenden Stimmen von Mann und Weib zu voller Bewußtheit des Tönenden erhoben. Die Namen klingen im Wechſelruf, in die entfeſſelte Crescendo-Gewalt der Vorſpielkräfte dringen die feſtlichen Empfangsgrüße des Volkes, äußerlich unterbrechend, ohne den Geſangsſturm zu ſtören, der ſtets neu durchbricht, alles überſtrömend, bis zum jähen Halt auf dem abſtürzenden Todesklang: „O Wonne voller Tücke! O truggeweihtes Glücke!" Die Kraft der Sehnſucht hat ihre Macht der Löſung falſcher Bindungen erwieſen. Das Vorſpiel iſt zu Ende, jetzt aber nicht in fragendes Verdämmern ſinkend. In höchſtgeſteigerter Kraft prallt die chromatiſche Linie gegen die harmoniſche Realität der C-dur-Fanfaren.

Inhalt und Aufbau des erſten Aktes werden beſtimmt durch das Ringen um Freimachung des Grundgefühles, im äußeren Handlungsſinne der Liebesſehnſucht, im muſikaliſchen Sinne des chromatiſchen Urmotives. Als treibende Kraft des Vorſpieles wird es durch die Handlung aus ſeinen ſzeniſch muſikaliſchen Umhüllungen befreit. Dem zweiten Akt fehlt dieſe kontraſthafte Entwicklung. Der Liebesklang iſt nicht mehr Ziel gegenſeitigen Erkennens. Es vollzieht ſich die Expanſion des Sehnens, das alles Feſtgefügte löſen, Erfüllung nur in der Erkenntnis der Unerfüllbarkeit

finden kann. Damit werden äußerlich ſteigernde Handlungsmomente ausgeſchaltet, wo ſie erinnerungshaft erſcheinen, bewirken ſie lediglich Beſchleunigung innerlich vorbeſtimmten Geſchehens. Dieſes iſt in ſzeniſcher Bedeutung das Bewußtwerden der Unwirklichkeit, der Nacht, des Todes als einziger Erfüllung des Lebens. Im Sinne der muſikaliſchen Handlung iſt es das Melodiewerden des chromatiſchen Grundklanges. Es bildet ſich die chromatiſch bedingte Melodie als Gegenſatz der diatoniſch bedingten. Die Verneinung alles Plaſtiſchen im muſikaliſchen Ausdruck führt zur Ausdrucksformung des Unrealen, Gegenſtandsloſen: des Traumes. Sie drängt, das Traumhafte geradeſo täuſchend vor die Sinne zu ſtellen wie das Wirkliche, ſo ausdrucksſtark, daß dieſes Wirkliche daneben geſpenſterhaft erſcheint. Die Linie vom Tage zur Nacht, vom Wachſein zum Traume, von der naturhaften Diatonik zur melodiſch tönenden Chromatik iſt die Grundlinie dieſes Aktes.

Er beginnt mit dem Aufſchrei der Wachensqual, des Tages: dem Quintenabſturz, wie er im Seemannsruf „Oſtwärts ſtreicht das Schiff" vorgedeutet, im Chor-Refrain „Heil unſrem Held Triſtan" ausgeſprochen iſt. Dieſe Grunderſcheinung plaſtiſcher Diatonik wird umſponnen von zwei einander entgegendrängenden Bewegungskräften: der aus der Tiefe aufſtrebenden Baßlinie und der antwortenden, aus der Höhe ſich niederſenkenden Gegenſtimme. Beide tragen in ſich den chromatiſchen Grundklang. Ihre einander treibende Bewegung umfaßt die klare Diatonik des Quintenrufes in ſtändig ſich verengender Umklammerung bis zur Vereinigung beider Linien im Grundklang, der, auf- und abwärtsſchwingend, zur Höhe drängt. Es iſt kein ausgeführtes Vorſpiel, nur eine Skizze des Leidenſchaftsimpulſes, aus dem dieſer Akt erwächſt, zur ſzeniſchen Verdeutlichung erhoben beim Heraufeilen Triſtans zu Iſolde. Auch die Szene beginnt mit Tagesklängen, dem Hörnergetön der Jagd, die ſich langſam entfernt. Iſolde und Brangäne, dieſe als Verkörperung des Wirklichkeitsſinnes, ſtehen ſich gegenüber. Die niederſinkende, mit dem umgekehrten Sehnſuchtsklang beginnende Linie geſtaltet ſich zum Erwartungsklang Iſoldes, nimmt die Antwort auf an die in einfach rezitativiſcher Rede ſprechende Brangäne. Erſt Brangänes Selbſtanklage der Trankvertauſchung ruft den Sehnſuchtsklang als wahre Macht des Werdens hervor: „Frau Minne kennteſt du nicht? Nicht ihres Zaubers Macht?" In weitgreifendem Bogen dehnt ſich der Erwartungsklang zur Geſangslinie: „Die Leuchte, und wär's meines Lebens Licht, lachend ſie zu

löſchen zag' ich nicht!" Iſolde wirft die Fackel zur Erde, Brangäne verſchwindet im Dunkel, Tag und Wirklichkeit ſind ausgelöſcht. Wie ſich der Erwartungsklang Iſoldes zur Tiefe ſenkt, ſo ſteigt die Gegenlinie des Vorſpieles zur Höhe, dem Wehen des Schleiers entgegen. Erwartungs- und Sehnſuchtsklang, beide gleichen Urſprunges, in der Bewegung entgegengeſetzt, drängen in immer kürzeren Rhythmen, ſchärferen Akzenten zueinander, bis ſie, unmittelbar zuſammentreffend, ſich im Einklang der Stimmen umſchlingen.

Die Art der Klangentwicklung, wie ſie, von der einleitenden Dämmerungsſzene vorbereitet, die Nachtſzene beherrſcht, iſt von der des erſten Aktes auffallend verſchieden. Der erſte Akt baute ſich auf durch handlungsmäßige Ausſpinnung motiviſch gefaßter Bewegungsimpulſe, aus denen der Grundklang als Einheit hervorging. Es war ein Weg vom Unbewußten zur Bewußtheit der Gefühlserkenntnis. Im zweiten Akt ſind ſcheinbar die gleichen Mittel verwendet. Das Stimmgewebe breitet ſich faſt noch reicher aus als vorher, Bäſſe und Mittelſtimmen nehmen in Umbildungen mannigfaltigſter Art, Verkürzungen, Vergrößerungen, chromatiſchen und diatoniſchen Änderungen die thematiſchen Erſcheinungen auf. Dieſe aber haben nicht mehr die führende Bedeutung wie vorher, ſie ſinken in das Unterbewußtſein. Über ſie ſpannt ſich der nur noch lyriſch ausſchwingende Gefühlsausdruck des Geſanges. Dieſe Entfernung von der Plaſtik des motiviſch beſtimmten Ausdruckes kennzeichnet die Sphäre traumhaften Erlebens, die ſich zunehmend ausbreitet. Sie findet ihr Entwicklungsziel in der allmählichen Abdrängung der motiviſchen Gegenſtändlichkeit zunächſt aus den Singſtimmen, die ſich zur rein geſangsmelodiſchen Klanglinie entfalten. Sie greift von ihnen aus über auf das Orcheſter. Die motiviſchen Fäden zunächſt weiterſpinnend, verliert es allmählich auch dieſes unterbewußte Erinnerungsleben. Es löſt ſich in dämmerndes harmoniſches Klangvibrato als Untergrund der melodiſch ſingenden Gefühlslinie. Ihre Höchſtſteigerung mündet in den chromatiſchen Grundklang, die jetzt zur Wirklichkeit gewordene Ausdrucksmelodie des Traumes.

Dieſes iſt der innere Verlauf der großen Liebesſzene der Nacht, die in Wagners Schaffen nur noch ein Gegenſtück gefunden hat: die Liebesſzene des Tages zwiſchen Siegfried und Brünnhilde. Wie hier das Erwachen, ſo gibt im „Triſtan" das Verdämmern, wie im „Siegfried" der Wille zum Leben und zum Licht, ſo gibt im „Triſtan" der Wille zum Tode

und zur Dunkelheit den Grundaffekt. Mit dieſem Akt des „Triſtan" iſt der dritte Akt des „Siegfried" geſchaffen, wie Wagner ihn damals einzig geſtalten konnte: dem Gefühlsinhalt nach als Niederbruch alles weltlichen Hoffens, dem muſikaliſchen Grundwillen nach als Streben nach Auflöſung alles Feſten, nach Überwindung und Zerſtörung des plaſtiſch Konturierten. Die Harmonie, im „Ring" von der Tagesſeite aus geſehen, offenbart ſich nun als Nachterſcheinung im Zauber des Zerfließens aller Umriſſe bis zum lediglich noch bebenden Klange.

Der Aufbau der Szene zeigt die für Wagner ſtets beſtimmende dreiſtufige Gliederung, hier als Löſungsſteigerung aus der motiviſchen Thematik über die geſangsklanglich empfundene Harmonik zum Urmotiv als melodieformender Kraft. Der erſte Abſchnitt umfaßt den von Kontraſten der Gedanken und Motive noch reich erfüllten Dialog der Tag und Nacht, der zweite, in die Ruhe umleitend, umſchließt den Liebesgeſang der ineinander verſtrömenden Stimmen als Hinübergleiten aus Wirklichkeitserinnern in die Nacht: „O ſink hernieder, Nacht der Liebe". Der dritte iſt Wandlung der Nacht in den Traum der Erfüllung. Das Sehnſuchtsmotiv keimhaft in ſich ſchließend, führt er zum Aufſchwung dieſes Urgedankens als ekſtatiſch andrängender Melodie: „Ohne Nennen, ohne Trennen, neu' Erkennen, neu' Entbrennen, endlos ewig einbewußt, höchſte Liebesluſt!"

Dieſes ſind die drei Stufen, man kann ſie Dämmerung, Nacht, Traum, kann ſie motiviſche Ausbreitung, harmoniſche Löſung, melodiſches Werden des Urklanges nennen. In ſie hinein, Nacht und Traum, harmoniſche Löſung und melodiſches Offenbarwerden verbindend, tönt der Sehnſuchtsgeſang des Weſendonk-Liedes „Träume". Seine ſchwebende Vorhaltmelodik empfängt ihren eigentümlichen Reiz durch die chromatiſche Verſchiebung der Begleitſtimmen. Die wechſelnde Umſtellung der Harmonik, die, unabgeſchloſſen, von Trugkadenz zu Trugkadenz leitet, zieht unausgeſetzt tiefer hinein in das Dunkel geſtaltloſen Gefühlsrauſches. In dieſer Hebung und Senkung der chromatiſchen Linie, dem ſtändigen Übergreifen und Biegen der Melodik, in dieſem Ausdruck des endlos Gleitenden, ſtrukturell Ungebundenen, wie es das Chroma als Formbildner bedingt, ruht der eigentümliche Zauber des Triſtan-Stiles, der neuen „Kunſt der Übergänge". Er tritt im zweiten Akt weit bewußter hervor als im vorangehenden und hat im Weſendonk-Liede den erſten konzentrierten Ausdruck gefunden. So ſteht dieſes Lied, wie es dem

Nachtgesang der Liebenden seine Prägung gibt, hier noch einmal, lediglich auf Ausbreitung seines Vorhaltklanges beschränkt, als Gesang der wachenden Brangäne: Stimme der Nacht, nur tönend in der Breite des gesanglichen Atemzuges.

Aus diesen harmonisch schwebenden Klängen, in deren Worten die Erinnerung an den Tag verhallt, strebt das Gefühl zur letzten Lösung. Aus der akkordischen Verschlingung erwächst die Melodie der Erfüllung: die Verklärung des chromatischen Grundgedankens. Durch den beginnenden Quartenschritt harmonisch aufgeschlossen, steigert er sich in sequenzhafter Entfaltung. So umfaßt diese Melodie, in terzenhaftem Periodenbau sich hebend, den ganzen Umkreis der harmonischen Wandlungen im Ausdruck eines unbegrenzt schwellenden Crescendos. Die singenden Stimmen allein führen. Sie rufen einander die Klänge in sich verengenden Wiederholungen zu, die Linien kreuzen sich steigend und fallend. Aus der ersten feierlichen Geschlossenheit teilt sich der Gesang arabeskenhaft auf. Die Instrumentalstimmen werden hineingezogen in den elementaren Lösungsvorgang rhythmischer, ornamentaler, akkordischer Zerlegung. Aus ihr hebt sich, vom Orchester in die Singstimmen übergreifend, der chromatische Grundklang zu äußerster Ekstase. Ihre Expansionsgewalt sprengt den Ring der Chromatik: der Tag, aus dessen Verdrängung sie emporgewachsen war, tritt wieder grell hervor.

Nicht unersättliche Steigerung: befreiende Lösung ist das Ziel des Urklanges. Die Leidenschaft führt zurück in die Welt, diese erscheint symbolisiert in Marke. Aus Tristans Ehrenklang in umgestellter Tonfolge baut sich die Klage auf um Markes Schmach, um Tristans Ehrvergessen. Die breitausgeführte Szene steht als notwendiges Glied in der musikalischen Handlung. Ihre organische Bedeutung ergibt sich aus den beiden Klangerscheinungen, die sie verbindet: dem Jubelausbruch des Sehnsuchtsklanges und seinem Ertönen in der Form des ersten Vorspiel-Anfanges nach Markes Schicksalsfrage: „Den unerforschlich tief geheimnisvollen Grund, wer macht der Welt ihn kund?" Zwischen diesen beiden Punkten, dem höchsten und dem tiefsten der Musik, dem Offenbarwerden ihrer Kraft und ihrem dunklen Urbeginn, steht Markes Rede. Sie ist die Linie, in der sich der Absturz des Grundklanges auf den ersten Anfang vollzieht. Im Sinne der Musik wäre sie ohne Worte vorstellbar, ähnlich den Instrumentalrezitativen von Beethovens Neunter. Sie ist eines der großen solistischen Zwischenspiele, in denen ein innerstes Gefühlsgeschehen aus-

ſchwingt, hier, der Weite des Spannungsbogens wegen, der Menſchenſtimme zugeteilt und durch Worte geſtützt. Die Klänge der Liebesſehnſucht haben ſich überſteigert, ſie ſind an ihrer eigenen Übergewalt niedergebrochen, auf den Anfang zurückgeſchleudert. Triſtan fällt in das Schwert der Tagesmacht, in ſtürzenden Akkordſchlägen zerreißt der Grundklang.

Mit dem Geſchehen des zweiten Aktes iſt die expanſive Kraft des Grundklanges gebrochen. Er kann nicht mehr zur Höhe drängen, er fällt über den Anfangspunkt des erſten Vorſpieles zurück zur Tiefe, er zerſetzt ſich. Dieſe Zerſtörung des Grundklanges, ſeine Löſung durch Zerfall in die tonlichen Elemente, aus denen er beſtand, ihre neue Zuſammenfaſſung zur großen, nun von der diſſonierenden Leidenſchaftsſteigerung befreiten Melodie des Chromas iſt der Vorgang des dritten Aktes. Das Vorſpiel gibt in ſeinen erſten Takten den Affekt dieſer Handlung. Die chromatiſch aufſtrebende, unabgeſchloſſene Linie hat ſich zum zweitaktig periodiſierten F-moll-Thema zuſammengezogen. Die einſtige Spannungsintenſität der alterierten Harmonik iſt abgedämpft zu tonalen Akkorden, die aufſteigende Terzenfolge des Nachſatzes iſt keine Hebung, ſondern ein Zerfließen in die Leere. Die ganze Vorſpielmuſik iſt die Übertragung des im Mai 1858, faſt ein Jahr vor der Kompoſition des Aktes entſtandenen letzten Weſendonk-Liedes „Im Treibhaus". Man könnte angeſichts des tiefen Zuſammenklanges von Gedicht und Muſik an eine Beeinfluſſung Wagners durch Mathilde denken, wäre nicht das Gedicht ſelbſt nur das Echo der Textdichtung des „Triſtan". Als ſolchen Nachhall mag Wagner es empfunden und aus der lyriſch gefaßten Antwort den Ton aufklingen gehört haben, der ihm ſelbſt vorſchwebte. So zeigt die Entſtehung dieſes Vorſpieles, wie der Schaffensſtrom, von Wagner ausgehend, im Durchgang durch ein von ihm erwecktes Fühlen ſich zu ſinnlicher Faßbarkeit verdichtet, ſcheinbar gemiſcht mit einem anderen und doch ſein eigenſtes Werk, ihm entſtammend und wieder zu ihm zurückkehrend. Die Änderungen, die Wagner ſpäter für das Vorſpiel vornahm, ſind, ſcheinbar unbedeutend, charakteriſtiſch für das Bewußtſein der Verſchiedenheit beider Niederſchriften. Die Liedtonart D-moll wird in F-moll verwandelt. Der $\frac{6}{8}$-Takt verbreitert ſich im Vorſpiel zum $\frac{4}{4}$-Takt. Von den gleichmäßigen Achtelnoten des Liedanfanges erhält im Vorſpiel die erſte eine breit akzen-

tuierte Dehnung, die aufſteigenden Terzen empfangen durch das veränderte Zeitmaß geſteigerte Gleichmäßigkeit der Bewegung, ſo daß der Ausdruck in den erſten Takten zur Schwere, in den aufſteigenden Figuren zur Öde erhöht ſcheint. Auch eine chromatiſche Schärfung der aufſteigenden Linie findet ſich in der Partitur und wurde erſt nachträglich in die ſpätere Ausgabe des Liedes zurückübertragen.

Ähnlich wie im erſten Akt das Seemannslied, im zweiten das Hörnergetön, ſteht im dritten als Klangmittler zwiſchen Vorſpiel und Handlung die ernſte Weiſe des Hirten. Wortlos, erhält ſie Deutung nur durch das ſzeniſche Bild: das zerfallene Schloß, den wie leblos ruhenden Triſtan, den auf ſeinem Atem lauſchenden Kurwenal. Es iſt ein Austönen der Szene, ähnlich Markes Klage im zweiten Akt, hier rein inſtrumental gefaßt im elegiſchen Klang des Engliſch Hornes. Vorſpiel, ſzeniſches Bild, Hirtenweiſe, einſetzender Dialog ſind mit Vermeidung jeglicher Schroffheit im Wechſel der Ausdrucksſtufen verbunden, bis das Grundthema des Vorſpieles ſelbſt innerhalb der Szene Feſtigung gewonnen hat und Triſtan erwacht.

Gleich dem Sehnſuchtsklang des erſten wird der Ausdrucksſinn des Schwermutsklanges im dritten Akt erſt allmählich durch den Vorgang dauernder Umgeſtaltung, Gegenüberſtellung und Schärfung faßbar. Triſtans erſtes Geſpräch mit Kurwenal zeigt äußere und innere Welt in unvermittelter Kontraſtierung, die friſche akkordiſche Rhythmik des Kareol-Motives, der Heimat im Gegenſatz zu den chromatiſch verzogenen Harmonien der Triſtan-Fragen. Aus ihnen dämmern langſam die Umriſſe des Schwermutsklanges auf: „Wo ich erwacht' weilt' ich nicht; doch, wo ich weilte, das kann ich dir nicht ſagen. Die Sonne ſah ich nicht, noch ſah ich Land und Leute: doch, was ich ſah, das kann ich dir nicht ſagen." Die tonale Thematik löſt ſich zurück in ihren Urſprung: die Erſcheinungen der Chromatik treten erinnerungshaft in das Bewußtſein, das Urmotiv drängt hervor. Der Dank an Kurwenal für die Botſchaft an Iſolde führt zu neuer Bewegtheit, ruft im Klange des Nachtgeſanges die Erſcheinung Iſoldes vor die Sinne: „Das Schiff! Dort ſtreicht es am Riff! Siehſt du es nicht? Kurwenal?"

Nur die Weiſe des Hirten klingt als Antwort. Der Sehnſuchtsklang iſt keiner Neugeſtaltung mehr fähig. Die Täuſchung dieſes Ausbruches wirft die Bewegung zurück auf den Ausgangspunkt des Aktes. Aus der Verbreiterung der Hirtenweiſe ſteigt jetzt der Schwermutsklang des Vor-

ſpieles in leidenſchaftlicher Intenſität auf. Schwermuts- und Einſamkeitsweiſe greifen ineinander, ballen ſich zum Fluch des Liebestrankes, den die eigene Sehnſucht geſchaffen hat: „Den ich gebraut, der mir gefloſſen, den Wonne ſchlürfend je ich genoſſen, verflucht ſei, furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebraut!"

Es iſt der Gipfel des Leidensgefühles, der Gipfel motiviſch zuſammenfaſſender Kraft. Alle um den Ausdruck des Sehnens, der Schwermut, des Todes kreiſenden Klangbildungen fließen ineinander zu einer einzigen Ausdruckslinie. Dieſe Entwicklung, äußerlich bedingt durch die Reden Kurwenals, muſikaliſch durch die mit ihnen heraufgeführten Bewegungskräfte, bedeutet den elementaren Ausbruch aller im chromatiſchen Grundklang eingeſchloſſenen diſſonierenden, zur Zerſpaltung von Harmonik und Melodik treibenden Impulſe. Die muſikaliſche Linie, trotz der ſtarken Durchdringung mit ſprachlicher Prägnanz durchweg den Klangwert des geſungenen Tones wahrend, fällt völlig in die diſſonierende Sphäre der Chromatik. Sie iſt das Gegenteil der harmoniegeſättigten Melodik des „Triſtan"-Stiles, wie er den zweiten Akt des Werkes bezeichnete. Erfüllung der Rom-Erzählung Tannhäuſers, iſt ſie Zertrümmerung jedes melodiſchen Formwillens, erwachſend aus der in das Verneinende gerichteten Entwicklung des Grundgedankens, der Umwandlung ſeiner Sehnſuchtskraft zum Zerſtörungswillen. Den Worten nach Fluch des Trankes, iſt dieſer Fluch dem muſikaliſchen Sinne nach Fluch des Chromas. Durch eine letzte Ausdrucksſpreſſung zu äußerſter Kraftentfaltung getrieben, ſinkt es, in ſeine Klangelemente zerbrochen, zur Tiefe.

Mit dieſem Zerbrechen des Sehnſuchtsklanges durch den Fluch, ſeiner Löſung in die Urbeſtandteile iſt die letzte Spannungsgrenze der Diſſonanz erreicht und damit die Verbindung gegeben zu der ihr entgegengeſetzten Klangsſphäre. Es ſetzt eine zarte harmoniſche Bebung ein. Über ihr ſchwingt ſich der Sehnſuchtsklang, aller Härte beraubt, leiſe auf. Austönend in die Vorahnung des Verklärungsgeſanges, ruft er die Klänge der Liebesnacht, des Traumes vor die Phantaſie. Die Wiederkehr des erlöſenden Arindal-Grußes der „Feen": der diatoniſche Geſang der erſten Vereinigung „Barg im Buſen uns ſich die Sonne, leuchten lachend Sterne der Wonne" wird zur andrängenden Baßlinie. Nun, wo die Dämonie des Sehnſuchtsklanges zerſtört, wo er durch den Fluch ſeiner diſſonanzbildenden Kraft beraubt iſt, muß die melodiſche Erfüllung kommen. Der tonale C-dur-Freudenklang der Hirtenſchalmei verkündet ſie zuerſt. Ein

großes Brauſen ſetzt ein, die Liebesweiſe jagt empor, alle Erſcheinungen des Traumes klingen auf, umſchlingen und drängen einander in wechſelnden Rhythmen, die $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$-Takte durcheinander wirbeln. Da klingt Iſoldes Erwartungsruf aus der Ferne. Er wird zur Vorſtellung des Flammenzeichens, deſſen Erlöſchen zur Geliebten ruft. Tag und Nacht geſtalten ſich zu Klang, der aus Iſoldes Stimme Erfüllung kündet: „Wie, hör' ich das Licht? die Leuchte, ha! Die Leuchte verliſcht. Zu ihr! Zu ihr!" Todes- und Liebesklang ſinken ineinander in feierlichen Klängen, das Sehnſuchtsmotiv ſpannt ſich in weitem Bogen, das Vorſpiel klingt auf. Der Lauf des Grundklanges iſt vollendet in Triſtans Todesruf.

Ein Kreis iſt geſchloſſen, Triſtans Sehnſuchtsklang hat ſein Ziel gefunden: die Einmündung in die emporführende Melodie, mit der er, des chromatiſchen Steigerungsdranges ledig, abbricht. Der zweite Kreis ſetzt zur Vollendung an. Zwiſchen beiden ſteht Iſoldes Klage, das Eindringen der Tageswelt, Melots und Kurwenals Tod, Markes zweite Frage nach dem Warum. Aus der Sehnſuchtswelt des erſten Vorſpieles dreht ſich die Achſe des inneren Geſchehens zur Erfüllungswelt des Nachſpieles. An Triſtans Fluch, der die begehrende Leidenſchaft zerſtörte, fügt ſich Iſoldes Verklärungsgeſang, der die Leidenſchaft der Hingabe löſt. Die große Melodie des Werkes, die Erfüllungsmelodie des zweiten Aktes klingt auf, die alle Harmonien ertönen macht. Gleitend und ſchwebend in unerſchöpflichem Löſen und Zerſchmelzen alles ſtofflich Akkordiſchen, führt ſie empor zu immer neuen Bindungen und Löſungen der Klänge, in die hinein als letztes der Sehnſuchtsruf als Grundklang alles Erſcheinungshaften tönt.

Als Wagner die „Triſtan"-Idee empfing, zählte er 41, als er die Ausführung begann 44, als er ſie abſchloß 46 Jahre. So iſt „Triſtan" ſchon äußerlich das Zentralwerk ſeines Lebens, im anderen Sinne als der „Ring". Dieſer greift aus einer früheren Zeit weit hinüber in eine ſpätere, als Ganzes verbindet er die Freiheitskämpfe der Perſönlichkeit mit der überlegenen Bewußtheit des reifen Künſtlers. So gibt der „Ring" das ſtärker durchnarbte Bild, „Triſtan" das ſchärfer konzentrierte. Er zeigt die innigſte Einheit von Muſik und Szene, die aus ſchöpferiſcher Erfaſſung eines muſikaliſchen Urlautes erwächſt: des Chromas. Dieſes Chroma, naturhafter Ausklang von Sprache und Muſik zugleich, wird zur Grundformel, aus der ſich alles Erſcheinungshafte in Muſik und Szene gebiert.

War im Weltbilde des „Ringes" das inſtrumentale Akkordgefüge dieſe Grundformel, der Gegenſatz harmonieeigener und harmoniefremder Tonbeziehungen die Bewegungskraft der Handlung, wie ähnlich in den „Feen" und im „Lohengrin", ſo findet im „Triſtan" die Geſangslinie des „Liebesverbotes", des „Tannhäuſer", die Linie der tönenden Stimme, des erotiſchen Individuallautes ihre ſtärkſte Zuſammendrängung im Grundklange, ihre reichſte Entfaltung im Geſamtgeſchehen. In beiden großen Werken geht der Traum der Knabenphantaſie in Erfüllung: die Intervalle erſcheinen leibhaft. Sie ſtehen auf der Bühne, erzeugen und beſtimmen die Handlung. Dieſe Handlung iſt Handlung der Töne und Tonbeziehungen. Es iſt das Leben der muſikaliſchen Form, geſehen als ſzeniſche Handlung des muſikaliſchen Klanges in der Doppeldeutung ſeines Erſcheinens als Akkord und als chromatiſche Linie. Es iſt das Melodiewerden beider Arten der Klangerfaſſung, ihre Löſung durch die Sprache in die reine Gefühlslinie des Geſanges.

Damit iſt eine Höhe erreicht. Der Gefühlsnaturalismus hat die Muſik gezwungen, das Geheimnis ihrer Unſichtbarkeit zu enthüllen. Sie iſt nackte Anſchaulichkeit geworden und ſpielt das Werden ihrer Form auf der Bühne. Der triebhafte Drang zu Natur, Weib, Liebe hat ſein Ziel gefunden. Es erfaßt ihn der Rauſch der Höhe. Die Verklärung wird zur Orgie, die Dämonie entfeſſelter Reize umtobt die Phantaſie. Inmitten des Taumels aber erſteht neu die feſtgefügte Form, die Kraft der Diatonik, der überlegene Geſtaltungswille des gebietenden Künſtlers. Aus der Nacht der unbewußten Gefühlshandlung erwacht er zur Bewußtheit des Spieles: Tannhäuſer verläßt den Venusberg.

III. DER VENUSBERG

Als Wagner „Triſtan" in Angriff nahm, glaubte er die Unterbrechung des „Siegfried" durch das Vorhaben einer leicht aufführbaren Oper rechtfertigen zu können. Er hoffte auf baldige Wiedergabe, ſchnellen Erfolg. Die Werke bis zum „Lohengrin" hatten ſich durchgeſetzt, die Wirkung ſteigerte ſich, je ſtärker ſich die Empfänglichkeit für das Ausdruckshafte der Kunſt Bahn brach. Umſomehr verlangte es Wagner, durch ein neues Werk zu ſprechen, das über „Lohengrin" hinausging. Die unabgeſchloſſenen „Nibelungen"-Stücke kamen nicht in Betracht, Wagners eigenes Intereſſe war von ihnen abgelenkt. „Triſtan" hatte ſeine volle Schaffensenergie gefeſſelt, ihm das Bewußtſein reſtloſen Gelingens gegeben. So drängt es ihn, dieſes Werk zum Bühnendaſein zu erwecken. Breitkopf und Härtel waren durch Verheißung eines praktiſchen Werkes zum Verlag, ſogar zum Stich der Partitur veranlaßt worden, Bülow hatte den Klavierauszug hergeſtellt, das Material lag bald nach Vollendung der Arbeit gebrauchsfertig vor. Auch ein wagemutiger Theaterdirektor hatte ſich gefunden: Eduard Devrient, der Leiter der Karlsruher Hofbühne, plante die Erſtaufführung. Es ſchien, daß der junge, liberal gerichtete Großherzog von Baden auf eigene Verantwortung den politiſchen Flüchtling nach Karlsruhe kommen laſſen wollte, um die Aufführung unter Wagners Aufſicht zu ermöglichen. Die Ver-

handlungen mit Karlsruhe verlangſamten ſich jedoch im gleichen Maße, wie die erhoffte Verwirklichung näher rückte. Wagner beſchuldigt Devrient der heimlichen Hintertreibung des Planes, der Vorwurf mag im äußeren Sinne richtig ſein. Die Urſache des Widerſtandes aber lag im Werke, das Devrient erſt allmählich kennen lernte. Um ſich an dieſes Werk zu wagen, hätte er mehr ſein müſſen als ein Liſzt, und ſelbſt dann wäre das Gelingen zweifelhaft geweſen. Devrients nüchterne Praktiker-Auffaſſung war unenthuſiaſtiſch, aber richtig. Wagner hatte nicht eine leicht aufführbare, ſondern die ſchwierigſte Partitur von allen bisherigen geſchaffen. Dieſe Erkenntnis mußte er erſt im langſam ſich wiederanbahnenden Verkehr mit den Bühnen gewinnen.

Zunächſt drängt es ihn nach der aufwühlenden ſchöpferiſchen Leiſtung zur Entſpannung im lebendigen Wirken. Da Deutſchland ihm verſchloſſen bleibt, ſetzt er die Hoffnung wieder auf Paris. Er verkauft die „Ring"-Partituren an Otto Weſendonk. Für den Erlös mietet er für mehrere Jahre eine elegante Wohnung in Paris. Es finden Empfänge im Stil großer künſtleriſcher Geſelligkeit ſtatt. Minna kehrt aus Dresden zu ihm zurück, um dem Haushalt als Ehrendame vorzuſtehen, im übrigen führen beide Gatten ihr Sonderdaſein. Es zeigen ſich Ausſichten auf eine Aufführung des „Tannhäuſer" im Theâtre lyrique. Aber dieſes Werk iſt Wagner weniger wichtig, ſein Ziel bleibt „Triſtan". Nachdem die Hoffnung auf Karlsruhe geſchwunden iſt, faßt Wagner den Plan, das Haus der italieniſchen Oper zu mieten und hier mit einem deutſchen Enſemble die „Triſtan"-Vorſtellung zuſtande zu bringen. Zur Vorbereitung dieſes Unternehmens werden im Januar und Februar 1860 drei große Wagner-Konzerte veranſtaltet, ſie ſollen Preſſe und Publikum für Wagners Schaffen intereſſieren und Geldgeber für das Opern-Projekt gewinnen. Wagner ſtudiert mit dem Orcheſter, Bülow mit den Chören, der Preſſe-Erfolg iſt gering, das Defizit außerordentlich, nur ein unverhofftes Geſchenk von 10000 Franken hilft Wagner aus der Verlegenheit. Zwei Konzerte in Brüſſel, zu deren Vorbereitung Wagner ſogar den Beſuch des alten kritiſchen Gegners Fétis nicht ſcheut, haben das gleiche Ergebnis.

Während das „Triſtan"-Projekt wieder im Nebel verſinkt, zeigt ſich plötzlich eine neue Erfolgsausſicht. Auf Bülows Veranlaſſung hat die Fürſtin Metternich Wagners Konzerte beſucht und Intereſſe für das Extravagante der Perſönlichkeit gefaßt. Sie wirbt für ihn bei Napoleon, in einer galanten Laune verſpricht der Kaiſer die Aufführung des „Tann-

häuſer" an der Großen Oper. Das Ziel, dem einſt der Flüchtling aus Riga über das Meer nachjagte, das Ziel, das nach der Dresdener Flucht Liſzt gewieſen hatte, iſt nun, im Jahre 1860, erreicht. Der Weg zum europäiſchen Erfolg liegt offen. Alle Mittel ſtehen zur Verfügung. Orcheſter, Chor, Ballett ſind zu genaueſten Proben in jeder gewünſchten Zahl nach den Forderungen des Komponiſten bereit, die Sänger werden nach ſeinen Vorſchlägen für das Werk engagiert, eine ideale Aufführung ſcheint bevorzuſtehen.

Nur einige Punkte bleiben ſtrittig. Der Orcheſter-Dirigent – es iſt Dietſch, der nämliche, dem einſt der „Holländer"-Entwurf zur Kompoſition übergeben wurde – verſagt, Wagners Wunſch, ſelbſt zu dirigieren, ſcheitert an der unverletzbaren Tradition des Inſtitutes. Wagner andererſeits weigert ſich, die übliche Balletteinlage für den zweiten Akt zu ſchreiben, er erweitert dafür die Venusberg-Szene zu einer großen pantomimiſchen Darſtellung. Beide Streitfragen, die Dirigenten- und die Ballettangelegenheit, dringen in die Öffentlichkeit. Dieſe iſt bereits durch das Auffallende des kaiſerlichen Befehles gegen das Werk des Fremden eingenommen. Die Oppoſition, teils gegen den Kaiſer und die Fürſtin Metternich, teils gegen den ausländiſchen Komponiſten, teils gegen Wagners Schaffen überhaupt gerichtet, erhält bequeme Angriffspunkte. Der Sänger bemächtigt ſich Unruhe und Unluſt, der auf Wagners Vorſchlag engagierte Niemann erfüllt als Tannhäuſer nicht die auf ihn geſetzten Erwartungen. Am 13. März 1861 kommt die Aufführung nach vielen Verzögerungen zuſtande, ſie endet in einen Demonſtrationsſkandal der Pariſer Geſellſchaft gegen das ihr aufgedrungene Werk. Die zweite und dritte Wiedergabe ergibt das gleiche Bild, die kritiſchen Beſprechungen beſtätigen das geſellſchaftliche Verdikt. Die Direktion will eine vierte Aufführung verſuchen, Wagner aber, das Ausſichtsloſe der Bemühungen erkennend, hält das bereits eingereichte Zurückziehungsgeſuch aufrecht.

Paris als Ausgangspunkt des künſtleriſchen Siegeszuges iſt verloren. Auch das auf drei Jahre gemietete Haus muß Wagner vorzeitig verlaſſen, weil es in einem zum Abbruch beſtimmten Straßenzug ſteht. Zu dem künſtleriſchen Fehlſchlag, zum Wohnungs-Ungemach kommen die wirtſchaftlichen Schwierigkeiten. Bereits hat er die Partitur der noch nicht komponierten „Götterdämmerung" an Weſendonk verkaufen müſſen. Die „Tannhäuſer"-Kataſtrophe beſiegelt das Mißlingen aller Hoffnungen auf Paris. Nur ein Ergebnis hat dieſe Zeit gebracht: durch die Be-

mühungen des ſächſiſchen Geſandten in Paris iſt es gelungen, eine bedingte Amneſtierung zu erwirken. Wagner darf Deutſchland wieder betreten, nur Sachſen bleibt ihm verſchloſſen. Nun iſt der direkte Verkehr mit den deutſchen Bühnen ermöglicht. Wie vor zwanzig Jahren wirft der in Paris Geſcheiterte die Anker wieder nach der Heimat aus.

Der äußere Verlauf der Pariſer Epiſode iſt trotz aller Fehlſchläge nicht von der ſchickſalhaften Bedeutung für Wagner, wie es ein ähnlicher Vorfall vor zwanzig Jahren geweſen wäre. Damals hätte der Erfolg oder Mißerfolg in Paris für ſein eigenes Empfinden den Sinn einer Lebensentſcheidung gehabt. Jetzt wäre ſelbſt ein Gelingen des „Tannhäuſer" günſtigenfalls nicht mehr geweſen als eine Erleichterung. Die Hoffnung auf Pariſer Aufführungs- und Propaganda-Möglichkeiten iſt auch, ſo ſehr ſie als äußere Motivierung hervorgehoben wird, für die Umſiedlung nach Paris nicht eigentlich maßgebend. Entſcheidend wirkt ein weit tiefer gegründetes Moment. Wagner, aus der „Triſtan"-Einſamkeit kommend, noch erfüllt von den ſchöpferiſchen Spannungen dieſes Werkes, ſpürt ein einſtweilen ungreifbares Weiterwirken. Ohne ſich klar zu zeigen, treibt es ihn in ein neues, der Entfaltung des Werdenden günſtiges Lebensklima. Er bedarf einer Sphäre des Rauſches, des ſinnlich lebhaft erregten Daſeins. Die Pariſer Geſelligkeit, die Salons mit Anregungen zur Freude des Genießens ziehen ihn plötzlich an. Er baut ſich dies alles auf zu einer Szenerie in magiſcher Beleuchtung. Auch die Liebe fehlt nicht. Liſzts Tochter Blandine Ollivier tritt ihm als Frau nahe, ihre kokette Grazie feſſelt ihn, ihre mondäne Natur übt einen langentbehrten Zauber, dem gegenüber die Erinnerung an Mathildes Innigkeit verblaßt. „Triſtan" war das Ziel der Gedanken und des Tuns – aber iſt er noch das „todgeweihte Haupt"? Iſt er nicht der Sänger, dem ſich das Weſen der Liebe in lockender Ungebundenheit der Sinne offenbart? War nicht Triſtans Todesſehnſucht das nämliche Verlangen, das Tannhäuſer in das Zauberreich der Armida, in die Arme der Venus getrieben hatte, lag nicht jenes Frühwerk immer noch innerlich unabgeſchloſſen, in ſeinem lebendigſt erfühlten Teile muſikaliſch nur ſkizziert da? „Sonderbar: alles Innerliche, Leidenſchaftliche, faſt möchte ich's: Weiblich-Ekſtatiſches nennen, habe ich damals, als ich den Tannhäuſer machte, noch gar nicht zuſtande bringen können: da habe ich alles umwerfen und neu entwerfen müſſen: Wahrlich, ich erſchrecke über meine damalige Kuliſſen-Venus.... Aber das

Frische, Lebenslustige im Tannhäuser, das ist alles gut, und ich kann da nicht das mindeste ändern ... Nur in leidenschaftlichen Zügen habe ich auch sonst dann und wann nachhelfen müssen: zum Beispiel habe ich eine sehr matte Passage der Violinen bei Tannhäusers Aufbruch am Schlusse des zweiten Aktes durch eine neue ersetzt, die sehr schwer ist, mir aber einzig genügt. Meinem hiesigen Orchester kann ich aber alles bieten: es ist das erste der Welt." So berichtet Wagner an Mathilde.

Ob die Venusberg-Musik auch ohne den Anlaß der Pariser Aufführung entstanden wäre, ist dokumentarisch nicht festzustellen. Sicher aber ist, daß Wagner sie ebensowenig wie die verlangte Ballettmusik des zweiten Aktes geschaffen hätte, wenn sie ihm nicht als notwendig erschienen wäre. Das Scheinkompromiß der neuen Szene als Ersatz des Wartburg-Ballettes war in Wahrheit nur letzter Anstoß zur Erweckung einer Musik, die längst in Wagner schlummerte. Ihr Drängen hatte ihn in die sinnlich aufstachelnde Sphäre des Pariser Lebens getrieben. Dieser Vorgang hat mit der Pariser Oper, Napoleon und dem Ballett nichts mehr zu tun. Es ist die zweite schöpferische Gestaltung des „Tannhäuser", eine Neubelebung aus innerer Notwendigkeit gegenüber dem problematisch konzipierten Dresdener Werk. Es ist zugleich die Ergänzungsszene des „Tristan", die Rückkehr zum Leben aus der Nacht der Liebe. Die neue Fassung zeigt, was Wagner selbst am „Tannhäuser" jetzt noch wesentlich, was ihm unwichtig erschien. Unwichtig war die Welt, in die Tannhäuser wieder hinaustrat, hier mußte das alte Werk bleiben wie es war. Sie war die „Tannhäuser"-Welt der Oper, die den gereiften Künstler nicht mehr berührte. So gibt es hier nur Umänderungen im einzelnen, Kürzungen, instrumentale Retuschen. Als künstlerische Totalität war diese Welt fertig. Wesentlich aber ist die Lebenssphäre, aus der Tannhäuser kommt: der Nachtzauber der Liebe, des Chromas, in den Tristan versunken ist. Nun erwacht er wieder, aus dem Todesrausch der Liebe nach Wirklichkeit verlangend. „Tristan" und der „Venusberg" – wie ursprünglich auch der Dresdener „Tannhäuser" hieß – fügen sich aus künstlerischer Bedingtheit unmittelbar aneinander. So wenig „Tristan" durch die Liebe zu Mathilde, so wenig ist der Pariser „Tannhäuser" durch die damalige Aufführung veranlaßt worden. Die Erlebnisse geben hier wie dort nur den letzten Anstoß, den klingenden Ton. Nicht sie leiten die schöpferische Phantasie. Diese weckt für „Tristan" die Gefühlszartheit eines verträumten Frauenherzens, wie sie für „Tannhäuser" die lustreizende Atmosphäre von

Paris heraufbeſchwört, in der die innerlich keimende Schöpfung Geſtalt gewinnt.

Beide Werke ſind zuſammengehörende Konzeptionen. Die zweite, an äußerem Gewicht der erſten nachſtehend, gibt lediglich die letzte Ausſchwingung des dort zeugenden Grundimpulſes. In dieſer auf das Eſſentielle beſchränkten Form wächſt ſie hinein in den Körper eines älteren Werkes, ihn durch ihre Wucht gewaltſam belaſtend. Als Organismus iſt der Pariſer „Venusberg" ein Werk für ſich, ſelbſtändig, der Dialog zwiſchen ſinkender Nacht und ahnungshaft erfaßtem neuen Tag. Auf den Antrieben der „Triſtan"-Muſik ruhend, führt der „Venusberg" dieſe mit den äußeren Mitteln der „Tannhäuſer"-Muſik und -Szene weiter, dadurch die tiefe innere Beziehung beider Werke aufdeckend. Das chromatiſche Urmotiv des „Triſtan" iſt bereits ein Beſtandteil der alten „Venusberg"-Muſik. Was dort nur Andeutung war, wird jetzt zur üppig wuchernden Blüte. Die erſte Szene, die unter Fortfall der Pilgerchor-Wiederholung direkt an die Ouvertüre anſchließt, iſt Pantomime. In den Klangrauſch der Iſolde-Verklärung gehüllt, werden ihr die letzten begrifflichen Reſte der klanggelöſten Iſolde-Worte genommen. Bild und Bewegung reden allein. Mit den Worten entfällt die melodiſche Bindung. Nur Motive ſprechen noch, knapp gefaßte, rhythmiſch akzentuierte, chromatiſch zerſplitterte Klänge. Der Sehnſuchtsruf klingt auf, in einer nachklingenden Terz die chromatiſche Viertonlinie emporſchleudernd. Trommel, Triangel, Becken, Kaſtagnetten ſteigern das Aufreizende der Klangrhythmik. Die Streicherfiguren, in der Ouvertüre den Pilgerchor begleitend, wandeln ſich zum Aufflattern der Amoretten über dem Getümmel der Bacchanten und Nymphen, die, von den Pfeilen der Liebesgötter verwundet, in Ermattung ſinken. Alles iſt bildhaft empfunden: „Ich möchte gern Genelliſche Aquarelle zur Hand haben, der hat dieſe mythologiſchen Wildheiten ſehr anſchaulich gemacht." Die Muſik hebt ſich zu einer letzten Draſtik der Wolluſt-Darſtellung. Es iſt der Brunſtſchrei des „Triſtan", jetzt aber nicht durch das Wort zur klanglichen Löſung, ſondern den entgegengeſetzten Weg führend: von einem rhythmiſch dynamiſchen Elementarſturm der Klangkräfte zur Wiederfeſtigung durch das melodiebildende Wort. Der Sirenenchor tönt, aus dem zweiteiligen Rhythmus des alten Werkes in den bewegteren dreiteiligen Takt übertragen. Alles iſt unvergleichlich reicher ausgeführt als einſt. Über mythologiſche Bilder anmutigen Liebeslebens lenkt die Sirenenmelodie in

die zweite Szene ein. Die Klangorgie hat sich ausgetobt, das Wort kehrt wieder.

Der neue Text des Zwiegesanges zeigt erst vom Fluch der Venus ab erhebliche Erweiterungen. Diese gelten fast durchweg der Venus-Partie, die Tannhäuser-Gestalt bleibt in den Grundzügen unverändert, soweit nicht die eingefügten Wendungen des Venus-Dialoges Anpassung fordern. Auch musikalisch bleibt die Linie des Tannhäuser im Kern der drei Liedstrophen die gleiche. Um so bedeutsamer ist die Umformung der Venus-Musik. Nicht nur die breitgehaltenen neuen Verse bedingen eine erhebliche Dehnung der Musik, auch der unveränderte Dialog wird zum größten Teil, unter eigentümlicher Gewichtsverschiebung sogar der deklamatorischen Akzente, neu komponiert. Wo die alte Musik benutzt ist, wie in der Melodie der Liebeslockung „Geliebter komm, sieh dort die Grotte" wird sie ähnlich dem Sirenenchor aus dem zweiteiligen in den dreiteiligen Takt, zugleich aus dem naiv sinnlichen Fis-dur nach F-dur übertragen. Die magische Wirkung dieser Steigerung wird erhöht durch die Orchesterbehandlung: Legato-Tremoli, Triller und gehaltene Töne der gruppenweis einander ablösenden Streicher statt der einfacheren Kombinationen der Dresdener Partitur, dazu virtuose Akkordfigurationen der Flöten und wechselnde Bläserhalte. Wie in der alten Fassung ist dieser Venusgesang die erste melodische Zusammenfassung, jetzt aber zu ornamentaler Chromatik ausgesponnen: „Schlürfst du den Göttertrank, strahlt dir der Liebesdank." Das Sehnsuchtsmotiv klingt unmittelbar auf, die Venusmelodie rankt sich in zarten Verschlingungen empor, steigend und sich beugend in Violinklängen. Was einst Phantasma war, ist zur Wirklichkeit des lebendigen Bildes geworden: die Liebesgöttin und Freudenspenderin offenbart sich in unmittelbarer Realität der Klangillusion. Hier bleibt noch der Umriß der ersten Konzeption gewahrt. Der Fluch aber mit seinen scharfen Intervallbrechungen, seinem Kontrast schroffer Sprünge und gleitender Übergänge wächst über den einstigen Anfang hinaus in die Regionen des „Tristan"-Fluches, jetzt aus dem Männlichen in das Weibliche, aus der Kraft in die rein sinnliche Gesangslinie übersetzt.

Wagner hat bisher noch keine Szene geschrieben, in der sich der Geschlechtslaut des Weibes, der Stimmklang des Hinziehenden, Umstrickenden mit solcher Intensität enthüllt. Die Sehnsuchtsklänge der Isolde erscheinen fast konventionell gegenüber dieser Gesangslinie der Venus,

in der das brünſtig Lockende eines erotiſchen Urdämons zur künſtleriſchen Form gebannt iſt. Es gibt innerhalb von Wagners geſamtem Schaffen nur noch eine artähnliche Szene: die der Kundry mit Parſifal. Sie iſt dort Mittelpunkt eines im größeren Umriſſe ſich auswirkenden Ganzen. Im Pariſer „Tannhäuſer" ſind die Gegenſätze einfacher gehalten, von allen im Handlungsſinne ſtofflichen Elementen frei, nur auf das Eſſentielle des Klanggeſchehens beſchränkt. Dieſes ſtellt ſich dar im Kontraſt der Venusklänge mit den Tannhäuſer-Klängen, der nächtlichen Liebeswelt mit der Naturwelt des Tages: der in Inſtinktlaute zerfließenden chromatiſchen Sphäre mit der feſt ſchreitenden diatoniſchen Melodik. Als ihre muſikaliſche Verkörperung erſcheint das Dresdener Tannhäuſer-Lied. Der Klang aus der Vergangenheit wird unverändert übernommen. Im Andrängen gegen eine taumelhafte Überſteigerung des Chromas führt er wieder hinaus in die Realität plaſtiſcher Klangempfindung. Der Kampf dieſer Gegenſätze ergibt den Aufbau der Szene als Wechſel der ſich üppig aufteilenden Venusgeſänge und des nur dynamiſch wachſenden Tannhäuſerliedes. Chroma und Diatonik, freie Ausdruckslinie und geſchloſſenes Lied, Gefühlsnaturalismus und ſtiliſierte Form ringen miteinander. „Göttin der Wonn' und Luſt, nein, ach nicht in Dir find' ich Frieden und Ruh'." Mit dem D-dur-Durchbruch des Heilsrufes zu Maria iſt der Sieg entſchieden. Nacht und Chroma verſinken, Licht und Sonne ſtrahlen wieder auf. Tannhäuſer tritt aus dem Dunkel der Verzückungen zurück in den Tag, in die Welt. Aber nicht das Wartburgtal zeigt ſich jetzt den Blicken, nicht als ſündiger Büßer kniet er vor dem Gnadenbild. Aus der Vergangenheit taucht das andere Bild auf, das ſich ſchon einmal von der „Tannhäuſer"-Höhe aus gezeigt hatte, dann aber wieder verweht war. Jetzt liegt es hell vor dem Auge: die Nürnberger Feſtwieſe tut ſich auf, die Gewerke ſchreiten im Zuge, die Dämonen werden zu Poltergeiſtern der Johannisnacht, und ſtatt der Venushymne ertönt das Preislied:

„Der Erde lieblichſtes Bild,
als Muſe mir geweiht,
ſo heilig ernſt als mild,
ward kühn von mir gefreit;
am lichten Tag der Sonnen,
durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies!"

Der Weg vom „Triſtan" durch „Tannhäuſer" zu den „Meiſterſingern" iſt der innere Sinn des Pariſer Geſchehens, aus dem ſchöpferiſchen Zwange dieſer Wandlung ergibt ſich das Äußere der Ereigniſſe. Mit der Wiederaufnahme der „Meiſterſinger" im Spätherbſt 1861 iſt die tonale Realität als künſtleriſche Lebensſphäre gewonnen. Dem Schaffenden ſelbſt iſt dieſes Willensgebot des Entſtehenden nicht bewußt. Er tut, was die innere Stimme befiehlt, aber er tut es unter dem Leitgedanken einer äußeren Zweckvorſtellung, die als Phantom dem neuen Werk voraneilt. Das Phantom, dem Wagner nachjagt, iſt die „Triſtan"-Aufführung. Die Amneſtierung ermöglicht die Aufnahme perſönlicher Verhandlungen in Karlsruhe mit dem großherzoglichen Paare. Wagner erwirkt den Auftrag, geeignete Kräfte in Wien für ein Gaſtſpiel in Karlsruhe zu gewinnen. Er eilt nach Wien und erlebt dort die für ihn erſte „Lohengrin"-Aufführung am 15. Mai 1861, dreizehn Jahre nach Vollendung des Werkes. Er iſt ergriffen von der muſikaliſchen Schönheit der Wiedergabe, der Enthuſiasmus des Publikums überwältigt ihn, und als der Intendant die Erſtaufführung des „Triſtan" in Wien vorſchlägt, willigt Wagner ein. Über Karlsruhe reiſt er nach Paris zurück, wo er nach fünf Jahren zum erſtenmal wieder Liſzt trifft. Ihre inneren Beziehungen haben während der „Triſtan"-Zeit eine ſchwere Kriſis durchgemacht, deren tieferer Grund in der Antipathie von Liſzts Freundin, der Fürſtin Wittgenſtein, gegen Wagner liegt. Durch Wagners Beziehungen zu Blandine in der Abwehr gegen ihn noch geſteigert, ſieht die Fürſtin in Wagner mit Recht nur den ſtets Fordernden, in Liſzt den gütig Gebenden als Menſch und Künſtler. Ihre Frauenliebe mißbilligt dieſe Einſeitigkeit des Freundſchaftsverhältniſſes, der tieferblickende Liſzt ſelbſt erkennt die innere Berechtigung von Wagners Verhalten. Er verſagt Wagner keinen Freundſchaftsdienſt, aber er iſt zartfühlend genug, das Empfinden der Fürſtin zu reſpektieren. Es bleibt eine Schranke zwiſchen den beiden engverbundenen und doch nicht ganz rein ineinanderklingenden Naturen. Das Geheimnis dieſer Hemmung bedarf einer anderen Löſung, als ſie die beiden Männer aus ſich zu finden vermögen. Auch dieſe Löſung muß erſt erfolgen, ehe „Parnaß und Paradies" durch „Sanges Sieg" gewonnen werden können.

Es beginnt eine vielbewegte Wanderzeit in Erwartung der Wiener „Triſtan"-Aufführung. In Paris bietet das preußiſche Geſandtſchaftshaus des Grafen Pourtalès ein angenehmes Unterkommen. Minna iſt zur Kur in Soden, Wagner beſucht ſie dort, nimmt an der Tonkünſtler-Verſamm-

lung in Weimar teil, reiſt über Reichenhall, wo Coſima von Bülow weilt, nach Wien. Alte Beziehungen mit Laube werden aufgenommen, die Bekanntſchaft mit Hebbel, den Wagner aufſucht, kommt durch einen Zufall nicht zuſtande. Dagegen knüpft ſich eine neue Freundſchaft an mit Peter Cornelius, für den Wagner gelegentlich eine Rezenſion über die Hofoper ſchreibt, um ihr anonym die Aufführung des „Triſtan" zu empfehlen. Selbſt eine Annäherung an Hanslick ſcheint ſich im Hinblick auf „Triſtan" anzubahnen. Im Oktober findet bei der Fürſtin Metternich eine Privat-Aufführung von „Triſtan"-Fragmenten ſtatt, im November erhält Wagner gar eine Verlegeranfrage nach unveröffentlichten Werken. Der „Nibelungen"-Plan taucht wieder in der Ferne auf, als ſolle ihm doch noch Vollendung zuteil werden. Die Textdichtung wird durchgeſehen und mit einigen Änderungen jetzt in Buchform veröffentlicht.

Nur der Hauptzweck des Wiener Aufenthaltes bleibt unerfüllt: die „Triſtan"-Aufführung kann nicht ſtattfinden, weil der Sänger des Triſtan erkrankt iſt und alle Bemühungen um Erſatz fehlſchlagen. Bei der Rückkehr nach Paris findet Wagner ſein Geſandtſchaftslogis von anderen Gäſten beſetzt, in einem Hotelzimmer wird der „Meiſterſinger"-Entwurf in Verſe gebracht. Schott übernimmt den Verlag, und Wagner entdeckt in Biebrich bei Mainz eine neue Zufluchtsſtätte, die für die Kompoſition des Werkes zu paſſen ſcheint. Er beginnt die Arbeit mit dem Vorſpiel, aber ſie ſchreitet nur langſam vorwärts. Beſuche kommen und gehen, der junge, dienſtbefliſſene Mainzer Kapellmeiſter Weißheimer, Joachim Raff aus Wiesbaden, Bülow und Coſima, der Sänger Schnorr von Carolsfeld. In ihm erkennt Wagner ſeinen Triſtan und Siegfried, Schnorrs Frau Malvina, von Wagner in Karlsruhe abgelehnt, ſcheint jetzt zur Iſolde herangereift. Eine heitere Künſtlergeſelligkeit entfaltet ſich, in der auch das weibliche Element nicht fehlt: die Frankfurter Schauſpielerin Friederike Meyer lebt als Geliebte bei Wagner. Es liegt etwas Gewitterhaftes über der äußeren Leichtlebigkeit dieſer Epiſode, die nur wenige Monate währt. Schott, von deſſen Vorſchußzahlungen Wagner lebt, iſt beſorgt wegen ſpärlicher Manuſkriptlieferungen. Durch Übergabe der fünf Weſendonk-Lieder als Abſchlagsleiſtung wird er vorübergehend beſchwichtigt, im Auguſt ſtellt er die Zahlungen ein. Das „Biberneſt" fliegt auf, das Wandern beginnt von neuem. Immer wieder ſteigt das Trugbild der Wiener „Triſtan"-Aufführung vor Wagner empor. Es iſt, als ob das neue Werk nicht ausgeführt werden könnte, ehe nicht die Aufführungsſchuld am „Triſtan" abgetragen ſei.

Sie zu lösen, gleichzeitig sich selbst neue Existenzmittel zu verschaffen, zieht Wagner nach Wien. Der Tristan-Sänger Ander ist bald gesund, bald krank, die Isolde-Sängerin Dustmann, bisher Wagner ergeben, wendet sich jetzt gegen ihn, weil er ihre Schwester Friederike als Geliebte bei sich hält. Es bildet sich der Mythos von der Unaufführbarkeit des Werkes. Die Presse nimmt gegen Wagner Stellung, ihr Widerstand kommt bei drei großen Konzerten Wagners im Januar 1863 scharf zum Ausdruck. Der „Lohengrin"-Enthusiasmus von 1861 ist verflogen, es bildet sich die nämliche Atmosphäre von heimlicher und offener Feindseligkeit wie in Paris gegen „Tannhäuser", aber mit noch gesteigerter Wirkung. Als Wagner im Frühjahr 1863 in Petersburg und Moskau ist, um durch Konzerte Geld zu gewinnen, erreicht ihn die Nachricht von der einstweiligen Absetzung des „Tristan" in Wien.

Paris und Wien sind verloren, in Berlin lehnt der General-Intendant v. Hülsen Wagners Besuch ab, Dresden kommt nicht in Betracht, München, wo Lachner herrscht, ebensowenig, Karlsruhe hat versagt, Weimar ist ohne Führer. Wagner sieht sich heimatlos, das Werk, das in ihm wachsen will, wird von einem dunklen Zauber zurückgehalten. Die Frivolität der inneren Verzweiflung kommt über ihn. In Penzing bei Wien mietet er ein hübsches Haus, üppig ausgestattet gibt es ihm und einer neuen Geliebten einen heiteren Aufenthalt. Er dirigiert in Prag, Pest, Karlsruhe, Breslau und bestellt sich für die Rückkehr die Geliebte in „rosa Höschen" im „geheizten, schön parfümierten Kabinett", damit er es „einmal wieder recht gut habe". Langsam wird an der „Meistersinger"-Partitur weitergearbeitet und nach Geldgebern gespäht. Das erhoffte Wieder-Engagement nach Rußland soll die bedrohlich schwellenden Ausgaben durch Rubel-Einnahmen decken. Aber der Ruf aus Petersburg bleibt ebenfalls aus, Wagner steht unmittelbar vor der Gefahr der Personalhaft.

Er muß fliehen. Wesendonks, peinlich berührt durch die Nachrichten über sein Leben in Wien, lehnen die Aufnahme ab. Er rettet sich zu Eliza Wille nach Mariafeld bei Zürich. Einige Wochen weilt er im Verborgenen, die Schaffenspläne sind verflogen, nur Sorge um die äußere Daseinsmöglichkeit beschäftigt ihn. Er denkt an Scheidung und Wiederverheiratung mit einer reichen Frau, Elizas Schwester Frau v. Bissing, die für ihn schwärmt. Aus Wien kommen Briefe über Verpfändung und Auflösung seines dortigen Haushaltes. Er eilt nach Stuttgart, wo er sich den Kapellmeister Eckert geneigt weiß und eine letzte Hoffnung auf Ein-

greifen zu seinen Gunsten hegt. Von hier will er sich in Begleitung Weißheimers in einen einsamen Ort der Rauhen Alb flüchten, dort vielleicht an den „Meistersingern" arbeiten, um Geld von Schott zu erhalten.

Am 3. Mai 1864 morgens in der Frühe soll die Abreise stattfinden. Am 2. Mai spät abends erreicht ihn der Kabinettssekretär des neuen Königs von Bayern. Von Wien über Mariafeld bis Stuttgart ist er ihm nachgereist, immer ihn verfehlend. Er überbringt ihm Ring und Photographie des Königs, dazu den Auftrag, sofort nach München zu kommen. Am 4. Mai steht Wagner vor Ludwig II. „Er kennt und weiß alles von mir, und versteht mich wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die Nibelungen fertig machen, und er will sie aufführen, wie ich will. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund . . . Kann das anderes als ein Traum sein? Denken Sie sich, wie ergriffen ich bin! Mein Glück ist so groß, daß ich ganz zerschmettert davon bin."

Es ist einer der größten Triumphe ahnungsvoller Willenskraft in Wagners Dasein. „Wird dieser Fürst sich finden?" Mit dieser Frage hatte er 1862 in Wien sein Vorwort zur Herausgabe der „Nibelungen"-Textdichtung geschlossen. Nun hatte sich der Fürst gefunden, nicht durch Zufall, Laune, Empfehlung. Aus Wagners eigener Kraft war er in den Bann seiner Kunst gezogen, aus dieser Einwirkung zum Entschluß der Tat getrieben worden. Nicht Napoleon, auch nicht der wohlgesinnte badische Großherzog konnte es sein, nur ein durch Wagner selbst erweckter, geistig von ihm geformter Enthusiast, der aus dem Traum des Künstlers in die Wirklichkeit trat. Nun ist der Weg frei zur Erlösung des „Tristan", zu der Aufführung, die durch ihre Vollendung das wahrhaft sein kann, was keine andere hätte werden können. Alle Vorbereitungen werden getroffen: Bülow zur Leitung nach München berufen, das Schnorrsche Paar und Mitterwurzer als Gäste herbeigeholt. Am 10., 13. und 19. Juni 1865 finden die als Sondervorstellungen gegebenen Aufführungen des „Tristan" statt. „Und nun – Ruhe! Ihr habt ein Recht, fortan zu schweigen, wenn Euch dies gefällt. Was Ihr zutage brachtet, muß unvergänglich wirken."

So schreibt Wagner nach der dritten Aufführung an Schnorrs. Auf Wunsch des Königs findet noch eine vierte statt. Wenige Wochen später,

am 23. Juli, wird Schnorr begraben. Mit ihm, dem einzigen, der Wagner als Triſtan möglich ſchien, ſinkt auch das Werk wieder in die Nacht. „Seitdem ſieht es traurig mit mir aus. Ich war einſam in den hohen Bergen, und nun bin ich einſam hier," ſchreibt Wagner im September 1865 aus München an Eliza Wille. Die Verbindung mit Weſendonks war ſeit jener Abſage unterbrochen, der „Triſtan"-Aufführung waren beide fern geblieben. Ein neuer Lebenskreis hatte ſich um Wagner aufgetan, die Muſe der Träume, die Wunſchmaid, das Weib der Viſionen findet in ihm keinen Raum mehr. Mit dem anbrechenden Tag iſt ſie in die Vergangenheit geſunken. Eine ſinnenwarme Wirklichkeit wächſt hervor, aus der Ahnung der Eva im Paradieſe erſteht das aus dem Schlaf erweckte Weib.

„Triſtan" war aufgeführt, das Phantom hatte zum Ziele geführt und war hier verflogen. Das andere Werk aber, dem die Erreichung des Zieles zum Daſein helfen ſollte, ſteht vor neuen Hemmungen. Ludwig II. hat die Aufführung der „Nibelungen" verheißen, nun drängt er, daß der Künſtler die Erfüllung ermögliche. Die „Meiſterſinger" müſſen beiſeite gelegt werden, die „Siegfried"-Partitur wird wieder hervorgeholt, Wotan beſchwört die Wala. Es iſt nicht freier Wille, es iſt Zwang der königlichen Gunſt, die Befehl bleibt auch im Wünſchen. Ein Nebel liegt über der Schaffenslinie, er verdichtet ſich von außen her. Es wiederholt ſich das Geſchehen von Paris, von Wien, diesmal in die größten Ausmaße übertragen. Preſſe und Öffentlichkeit, Hof und politiſche Parteien ſtürmen an gegen den Eindringling, der den jungen König umgarnt hat. Die Entfernung Wagners aus München wird zur Frage eines politiſchen Schickſales. Der König, vor dem Konflikt erſchreckend, gibt nach. Am 5. Dezember 1865 in der Frühe verläßt Wagner allein München. Gunſt und Liebe des Königs bleiben ihm treu, was ſie gebracht haben, iſt unverlierbar: die „Triſtan"-Aufführungen, die Sicherung ſeines Lebens in der Wirklichkeit, den Sieg der ſchöpferiſchen Kraft. Was ſie ihm genommen haben, iſt jetzt neu gewonnen: die Freiheit des ſchaffenden Willens. Der Weg führt nach Genf, zur Vollendung der „Meiſterſinger". „Es winkt der Stern, das Rätſel will ſich löſen", ſo ſchließt das Gedicht „Am Abgrund" vom 12. Auguſt 1865. Der Wanderer ſteht dicht vor dem Ziele. Die Flucht aus München iſt die letzte ſeines Lebens, ſie führt hinauf zu „Parnaß und Paradies".

DRITTES BUCH

DAS SPIEL

I. DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Die „Meiſterſinger von Nürnberg" ſind das erſte Glied einer neuen Werkreihe, die aus der Widerſpiegelung früherer Pläne entſteht. Eine gleichſam rückläufige Entwicklung ſetzt ein, die, ähnlich dem Pariſer „Tannhäuſer", Ungelöſtes aus dem Schaffen der Vergangenheit löſt. Daraus erklärt ſich die mehrere Jahrzehnte umfaſſende Entſtehungsdauer der „Meiſterſinger", des dritten „Siegfried"-Aktes, der „Götterdämmerung", des „Parſifal". Zwiſchen der Niederſchrift des erſten „Meiſterſinger"-Entwurfes von 1845 und der Wiederaufnahme 1861 liegt ein Zeitabſtand von ſechzehn Jahren. Es ſcheint, als habe Wagner einen in der Dresdener Zeit flüchtig aufgetauchten Plan als unbrauchbar wieder fallen laſſen, um ſich erſt anderthalb Jahrzehnte ſpäter wieder an ihn zu erinnern.

Der „Meiſterſinger"-Plan aber iſt etwas anderes als eine Stofffkizze. Er ſchließt in ſich ein Kunſtbekenntnis. Als ſolches kann er weder beiſeite gelegt, noch vergeſſen werden. Er wächſt, doch er bedarf einer langen Zeit, um die Kraft des Wachſens zu finden. Das Fortleben der Idee wird beſtätigt durch die auffallend ausführliche Handlungserzählung in der „Mitteilung". Sie ſtellt bereits Einzelheiten anders dar als der erſte Entwurf, ſie bringt auch zuerſt das in den Originalentwurf nachträglich eingefügte Schlußwort von der „heil'gen deutſchen Kunſt". Scheinbar

ſchlummernd, feſtigt ſich der Plan an allem Zwiſchengeſchehen, er erwacht in dem Augenblick zu neuer Wirklichkeit, wo der ſchaffende Wanderer am nämlichen Punkte anlangt, von dem aus er die Fata Morgana des Werkes zum erſtenmal erblickt hatte. Es iſt der Augenblick der „Tannhäuſer"-Vollendung. Zweimal erlebt ihn Wagner, 1845 in Dresden, 1861 in Paris. Beide Male löſt dieſer Augenblick das „Meiſterſinger"-Projekt aus, aber erſt beim zweitenmal gelangt es über die Traumerſcheinung hinaus zur Wirklichkeit künſtleriſchen Lebens.

Die Geſchichte des „Meiſterſinger"-Planes iſt in Wahrheit die Geſchichte der Löſung von der Magie des „Tannhäuſer". Sechzehn Jahre muß Wagner die Sphäre dieſer Figur umkreiſen, bis er die Befreiungsformel findet. Das ſtärkſtkonzipierte Werk der erſten Manneszeit hat ihn in die Welt der Leidenſchaftshandlung hineingeriſſen. Aus ihr taucht die Folge tragiſch empfundener Geſtaltungen empor: Lohengrins Rührungstragik, Siegfrieds und Wotans Untergangstragik, das Werden der Liebe Brünnhildes und Siegfrieds, endigend in der Sehnſuchtstragik Triſtans. Sie alle ſind Metamorphoſen der Tannhäuſer-Erſcheinung, erſt mit der Rückkehr in das Urbild löſt ſich der Zauber. Im Pandämonium des neuen Venusberges, der letzten Enthüllung abſoluter Leidenſchaftsgewalt, reißt die Feſſel. Tannhäuſer kehrt zurück zur Erde. Er hat das Tor der Leidenſchaftswelt aufgeſtoßen, er ſchließt es wieder. Dieſe Ausdrucksregion iſt erkannt, ſie bietet kein Geheimnis mehr. Bis jetzt als Grundkraft alles Handelns und Geſchehens aufgefaßt, als Wahrheit des Rein-Menſchlichen zum Geſetz der Kunſt erhoben, wird ſie nun zum einzig Unwahren: zum Wahn. In der Erringung des Wahnbewußtſeins, in dieſer Erkenntnis des Täuſchenden der Leidenſchaftskraft liegt der Gewinn des Weges vom Dresdener zum Pariſer Tannhäuſer. Der Wahn iſt der Zauber, der die einſt nicht erfaßbare Spielwelt der „Meiſterſinger" jetzt in die künſtleriſche Form zwingt.

Der Marienbader Entwurf vom 16. Juli 1845 weiß nichts vom Wahn, „ohn' den nichts mag geſchehen, 's mag gehen oder ſtehen". Die Geſtalt, die in der ſpäteren Ausführung an „des Wahnes Faden" zieht: Hans Sachs, der Schuſter und Poet, iſt als Vertreter der Handwerksgilde gefaßt. Wie im „Holländer" und „Tannhäuſer" ſind im erſten „Meiſterſinger"-Entwurf Anlehnungen literariſcher Art deutlich erkennbar. Sie weiſen in der Figur des Schuſterpoeten auf Lortzings Oper „Hans Sachs", die auf ein gleichnamiges Schauſpiel von Deinhardtſtein zurückgeht. Für die

Schilderung des Zunfttreibens gibt E. Th. A. Hoffmanns „Meiſter Martin und ſeine Geſellen" Anregungen, für die ſpätere Ausführung werden Wagenſeils und Jakob Grimms Studien über die Meiſterſinger benutzt. Die Geſtalt des komiſchen Liebhabers und der Handlungsaufbau des zweiten Aktes iſt in Kotzebues „Deutſche Kleinſtädter" vorgebildet. Vom Urſprung her haftet der „Meiſterſinger"-Dichtung der Libretto-Charakter an. Sie iſt eine für die muſikaliſche Stiliſierung eingerichtete Komödie, in Handlung, figürlicher Geſtaltung und dialogiſcher Ausführung mehr Textbuch als irgendein anderes der Werke Wagners. Keines kommt der theoretiſchen Möglichkeit rein ſprachlicher Wiedergabe ſo nahe. Der Marienbader Entwurf war der erſte Schritt auf dem Wege, der gegen Ende der Dresdener Zeit zur Konzeption des Sprechdramas „Friedrich der Rotbart" führte. Damals hatte der Durchbruch des muſikaliſchen Expanſionsdranges den Handlungsnaturalismus zum Gefühlsnaturalismus umgewandelt. Mit „Triſtan" und dem Pariſer „Venusberg" war dieſe Entwicklung an ihr Ziel gelangt. Der muſikaliſche Gefühlsausdruck war zum Träger des geſamten Geſchehens erhoben, die Handlung aus Bewegungsimpulſen der Muſik aufgebaut, die Sprache in muſikhaft empfundenen Klanglaut aufgelöſt, gleichſam chromatiſiert worden. Nun erfolgt der Gegenſchlag als Rückwendung. Handlung und Text treten mit Betonung der ſzeniſchen Selbſtändigkeit hervor, Bühnenbild und Sprache gewinnen neue Eigenbedeutung.

Beim erſten Entwurf hatte Wagner ein „beziehungsvolles Satyrſpiel" zum „Sängerkriege auf Wartburg" vorgeſchwebt. „Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erſcheinung des künſtleriſch produktiven Volksgeiſtes auf, und ſtellte ihn mit dieſer Geltung der meiſterſingerlichen Spießbürgerſchaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulatur-poetiſchen Pedantismus ich in der Figur des ‚Merkers' einen ganz perſönlichen Ausdruck gab." Wie hier Sachs und Beckmeſſer in ſatyriſcher Betonung gegenübergeſtellt ſind, ſo ergab ſich die Figur des der Tannhäuſer-Erſcheinung nachgebildeten Junkers Konrad aus dem „ironiſchen Bewußtſein des mit ſeinem Ideale vor eine ihn mißverſtehende Menge und eine feindſelige Kritik geſtellten Künſtlers". Innerhalb dieſes, vorwiegend auf äußeren Kontraſtwirkungen und draſtiſcher Situationskomik ruhenden Planes von 1845 konnte der Ausdruckswille des achtundvierzigjährigen Wagner keinen Raum finden. „Der alte Entwurf bot wenig oder gar nichts," ſchreibt Wagner Ende Dezember 1861 aus Paris an Mathilde. „Ja, dazu muß man

im Paradies gewesen sein, um endlich zu wissen, was in so was steckt." Er hatte den zweiten Entwurf unter nur gedächtnismäßiger Erinnerung an den früheren niedergeschrieben, erst als die Ausführung der Textdichtung bereits begonnen war, erhielt er aus Mathildes Besitz die ursprüngliche Fassung. Der Vergleich zeigt eine ähnliche Verschiebung des ideellen Schwerpunktes, wie vor annähernd zehn Jahren, als aus „Siegfrieds Tod" die Wotan-Erscheinung hervorwuchs. Wie dort die Figur des jugendlichen Helden durch rückgreifenden Handlungsausbau zur Konzeption der tragischen Gestalt des schaffenden Gottes führte, so wächst jetzt aus der Tannhäuser-Reminiszenz des jugendlichen Preissängers Hans Sachs zur Grundkraft des Spieles. Nicht mehr tragisch der Haltung nach, wohl aber erfüllt vom erkennenden Bewußtsein des Tragischen, gibt Sachs der Leidenschaft die überlegene Umdeutung zum Wahne. So nimmt er sie, nicht geführt von ihr, sondern selbst sie führend, als Element des Handelns in sich auf. Damit wird diese Figur zur Zentralerscheinung. Ihre Ausdrucksbedeutung durchdringt das Geäder der alten Komödienhandlung. Ohne den Charakter des heiteren Spieles zu beeinträchtigen, formt sie das äußere Bild von 1845 zur Maske, aus deren scherzhaft gerichteten Zügen das Menschenauge des Hans Sachs blickt. „Gegen Sachs halten Sie Ihr Herz fest: in den werden Sie sich verlieben," schreibt Wagner bei Übersendung des Schusterliedes an Mathilde. Sachs gegenüber sinkt der szenische Realismus des alten Spieles ohne die schmerzhafte Spaltung wie im „Tristan" zum Gleichnis der Tageswelt und ihres Trugzaubers herab. In der Neuschaffung der Sachs-Gestalt liegt der wesenhafte Unterschied der Entwürfe von 1845 und 1861. Es ist der Unterschied als Wandlung der Lebens- und Kunstauffassung. Die Leidenschaftskrise ist überwunden. Der erleidende schaffende Gott der „Nibelungen"-Welt befreit sich zur Heiterkeit der Erkenntnis, und Markes, im „Tristan" unlösbare Frage nach dem „unerforschlich tiefgeheimnisvollen Grund" erhält jetzt die einzig lösende Antwort: „'s ist halt der alte Wahn".

Es wächst ein neuer Ast am Baume der Kunst Wagners. Er setzt da an, wo der bisher allein emporgewachsene, der sich schon zur Krone wölbt, aus dem Stamme hervortrieb, mit jenem eine Gabelung bildend. Eine Schaffensevolution, die einen so tief rückgreifenden Umbildungsvorgang zur Folge hat, konnte wohl für die intuitive Konzeption und den Arbeitsbeginn die Richtung weisen. Der Durchführung und Voll-

endung aber mußten aus der Natur des Schaffenden ſelbſt Hinderniſſe erwachſen. Eine Stilwendung wie die vom „Triſtan" und den Pariſer „Tannhäuſer"-Szenen zu den „Meiſterſingern" iſt keine Angelegenheit des Koſtümwechſels. Sie iſt Entdeckung eines bisher unbekannten Ausdrucksgebietes. Dieſe Entdeckung gibt im Augenblicke des Geſchehens eine erſte Überſicht. Die Erforſchung und genaue Erkennung des Gebietes aber bis zur völligen Beſitzergreifung iſt auch für die geniale Natur der Preis eines Kampfes von Jahren. Solcher Kampf war erforderlich geweſen, um die „Nibelungen"-Welt zu gewinnen. Ein ähnlicher Kampf beginnt jetzt um die „Meiſterſinger". Im Beginn des Jahres 1862 iſt die Textdichtung fertig, muſikaliſche Anregungen dazu ſtrömen Wagner bereits während der Niederſchrift der Worte zu. Faſt unmittelbar nach Beendigung des Textes wird in Biebrich im März 1862 die Kompoſition begonnen, das Vorſpiel fertiggemacht, der erſte Akt in Angriff genommen, zwiſchendurch im Mai bereits das Vorſpiel zum dritten Akt entworfen. Es iſt ein Ausbruch faſt wie beim „Triſtan", Wagner rechnet mit der Fertigſtellung des ganzen Werkes bis zum Herbſt, mit der Aufführung in München bereits im November des Jahres. Aber es ſtellen ſich unerwartete Hemmungen ein, die Arbeit ſtockt. Es kommt der große Niederbruch, die Berufung nach München, die dortige Wirrſal, die erzwungene Abreiſe. Jetzt erſt, im Dezember 1865 kann ſich Wagner der ununterbrochen fortſchreitenden Ausarbeitung zuwenden. Faſt vier Jahre hat er für 118 bisher fertige Seiten der Partitur gebraucht. Nahezu das Dreifache dem Umfange nach, vom Schlußteil des erſten Aktes bis zum Ende des Ganzen, wird in anderthalb Jahren geſchrieben. Am 24. Oktober 1867 iſt das Werk fertig.

Das langſame Reifen der „Meiſterſinger" von der Wiederaufnahme des erſten Entwurfes bis zum Abſchluß der Partitur läßt ſich einleuchtend aus den kataſtrophal anwachſenden Hemmungen des äußeren Daſeins erklären, ähnlich wie das Werden des „Nibelungen"-Werkes. Die Anerkennung ſolcher Gründe hängt davon ab, ob die inneren Geſchehniſſe als Folgen äußerer Zufälle, oder ob dieſe als Wirkungen innerer Vorbedingungen gelten. In Wagners Leben und Schaffen zeigt ſich alles äußere Geſchehen unmittelbar diktiert von den Geboten des Schaffens. Es gibt keine Wendung dieſes Daſeins, die nicht erzwungen wäre durch den ſchöpferiſchen Willen. Selbſt eine ſcheinbar völlig von außen kommende Entſcheidung wie die Berufung nach München beruht auf einer

dämoniſchen Willensſpannung. Sie wirft geheimnisvolle Kräfte ins Unbekannte hinaus, zieht den jungen Monarchen in das Netz dieſer magiſchen Gewalt, reißt ihn durch den dunklen Zauber der Perſönlichkeit an ſich. Es gab für Wagner nichts Unausführbares, das nicht ſein Wille ausführbar gemacht hätte. Dieſer Wille aber iſt nicht der Wille menſchlichen Intellektes: es iſt der Wille des ſchöpferiſchen Dämons. Er leitet das Leben, geſtaltet es zum Gefäß künſtleriſchen Schaffens. Er gibt dem Menſchen die Genialität des Gehorſams bis zu dem Punkte, wo dieſer Gehorſam allen Geboten des perſönlichen Wohlergehens, der bürgerlichen Moral, der Liebe und Treue, ſogar der eigenen Erkenntnis und Urteilskraft widerſpricht. Im unbedingten Gehorſam gegenüber dem ſchöpferiſchen Dämon, in der unweigerlichen Unterſtellung höchſter menſchlicher Intereſſen unter das einzige Gebot des Schaffens ruht die großartige Einheitlichkeit der Erſcheinung Wagners. Sie kennt keine Brechungen des Urwillens in das menſchlich Perſönliche. Sie bleibt eine Naturkraft bis in die letzte Regung des Bewußtſeins. So iſt der Lauf von Wagners Leben in Wahrheit unabhängig von allen äußeren Einwirkungen. Wo dieſe ſcheinbar eingreifen, gleichviel ob hemmend oder fördernd, ſind ſie Diener der ſchöpferiſchen Notwendigkeit. Keine äußere Gewalt hätte Wagner an der Vollendung der „Meiſterſinger" hindern können, ſo wenig wie die Züricher Ereigniſſe ihn an der Vollendung des „Triſtan", ſo wenig ihn je hoffnungsloſeſte Not an der Verwirklichung eines ſchöpferiſchen Gebotes hatte hindern können. Nur eines konnte hindern: das Fehlen dieſes ſchöpferiſchen Gebotes. Ihm ſtand er hier gegenüber.

Wagner hatte der neuen Textdichtung, wie im „Ring" und „Triſtan", Erlebniszwänge eingewoben, die noch der Erfüllung harrten, um ſich zum lebendigen Klange formen zu können. Er hatte den Typus eines neuen Kunſtwerkes entworfen, das als Gattung weit abwich von ſeiner bisherigen Schaffensart. Dieſe intuitive Konzeption bedurfte, wie einſt die der tragiſch empfundenen Leidenſchaftsſchöpfungen, der nachſpürenden begrifflichen Faßbarmachung, um in ihm ſelbſt Geſtalt gewinnen zu können. Er hatte mit rauſchhafter Hellſichtigkeit die Grundzüge eines neuen Ausdrucksſtiles feſtgeſtellt. Jetzt, wo das erſte Schaffensfieber verflogen war, ſtanden ſie dem im Bewußtſein noch „Triſtan"- und „Tannhäuſer"-Umfangenen faſt fremd gegenüber. Nur ſtockend vermag er Neues hinzuzuſetzen. Das Feuer der erſten Eingebung hatte gereicht, um dieſe Eingebung zu fixieren. Aber es brannte nicht weiter, denn nichts

war da, was der Flamme hätte neue Nahrung geben können. Erlebnis, begriffliche Klärung, Bewußtheit des neuen Stiles – die drei Elemente beſonnenen Schaffens ſind nötig, um das Werk zu gewinnen, das im Umriß vor ihm liegt. Da packt ihn der Dämon und ſchleift ihn durch drei Jahre abenteuerlichen Geſchehens. Was ſich dabei begibt, ob in Wien die Schuldhaft droht, ob in München ein König ruft, iſt im tieferen Sinne ohne Belang. Wichtigkeit erhält es nur, indem es dem Werke die Kraft erwachenden Lebens gibt. Als Wagner im Dezember 1865 als Verbannter in München den Zug beſteigt, der ihn nach Genf führt, hat er einen wilden Traum von drei Jahren geträumt. Das Wachbild dieſes Traumes iſt die „Meiſterſinger"-Partitur. Nun brennt die Flamme wieder, das Leben hat ihr zugeführt, weſſen ſie bedurfte. Der Dämon gibt den Befehl des Schaffens, die Kunſt ſpricht.

Das Erlebnisgebot, aus deſſen Erfüllung die „Meiſterſinger"-Konzeption Klang und Form wird, knüpft ſich wieder an den Namen Mathilde. Wotans Wunſchmaid, Triſtans Herrin erfährt die dritte, letzte Wandlung zur Muſe des Hans Sachs. Im November 1861 war Wagner mit Weſendonks in Venedig zuſammengetroffen, den Nachhall dieſes Wiederſehens geben ſeine Briefe aus der folgenden Zeit. Ihnen ſtehen Mathildes Antworten ergänzend zur Seite. Zum erſtenmal klingt der Gedanke völligen Verzichtes auf, eines Verzichtes im Schaffen. „Ich habe mich wieder in die Arme meiner alten Geliebten geworfen: – die Arbeit hat mich wieder, und zu ihr rufe ich nun: ‚gib Vergeſſen, daß ich lebe'... Ich hab' das Auge nur noch, um Tag oder Nacht, hell oder düſter, zu unterſcheiden. Es iſt wirklich ein Abſterben gegen außen und nach außen: ich ſehe nur noch innere Bilder, und die verlangen nur nach Klang. Aber kein paſſioniertes Bild wollte mir auf jener grauen Reiſe mehr hell werden: es kam mir die Welt recht wie Spielware vor. Und das brachte mich denn wieder nach Nürnberg, wo ich im vergangenen Sommer einen Tag zugebracht hatte. Da iſt viel Hübſches zu ſehen. Jetzt klang mir's nach, wie eine Ouvertüre zu den Meiſterſingern von Nürnberg. Als ich in meinem Wiener Gaſthof wieder angekommen, arbeitete ich mit ſonderbarer Haſt den Plan ſchnell aus; es wurde mir ganz wohl, dabei zu bemerken, wie klar mein Gedächtnis geblieben, wie willig und ergiebig meine Phantaſie im Erfinden war! Es war eben eine Rettung, wie eintretender Wahnſinn ja auch das Leben retten kann! Nun ſchloß ich links und rechts ab, ſchob

den Jahresriegel vor Triſtan, dankte ſchön für einige Einladungen zu Triumphen in verſchiedenen Städten meines herrlichen deutſchen Vaterlandes, und – gelangte dahin, wo ich bin, um ‚zu vergeſſen, daß ich lebe'!"

Mathilde ſchickt mit der Antwort den bei ihr ruhenden alten „Meiſterſinger"-Entwurf: „Ich ſegne die Wiederaufnahme dieſer Arbeit, und freue mich darauf wie auf ein Feſt. In Venedig hätte ich ſolche Hoffnung kaum zu ſchöpfen gewagt." Da bricht es aus Wagner wie ein letzter Sturm, der alles noch Unausgeſprochene aufwirbelt und aus der Seele fegt: „Ich erwidere Ihnen mit einem Bekenntnis. Es wird unnütz ſein es auszuſprechen: Alles in und an Ihnen ſagt mir, daß Sie alles wiſſen, und doch treibt es mich, Ihnen auch meinerſeits Sicherheit zu geben. Nun erſt bin ich ganz reſigniert!... Arbeiten will ich: nichts weiter mehr... Von meinem Leben erfahren Sie immer nur das Notwendigſte – Äußerlichſte. Innerlich – ſeien Sie das verſichert! – geht gar nichts mehr vor; nichts als Kunſtſchöpfung." Der dieſen Brief geſchrieben hat, iſt nur noch dem Namen nach Richard Wagner. Der Künſtler in ihm hat ſich zum Hans Sachs gewandelt, an Mathildes Erſcheinung gewinnt er das Bewußtſein dieſer Wandlung: Arbeit und Freiheit vom Wahn, Beherrſchung des Lebens, Tätigkeit. Ein bisher nicht gekanntes Gefühl durchſtrömt ihn: das Meiſterbewußtſein, Meiſterſchaft über Leben und Kunſt. Darum trägt dieſer Brief auch die Unterſchrift „Ade! mein Kind! Der Meiſter!", und als Beilage folgt die erſte Niederſchrift von Sachſens Schuſterlied.

War es Mathilde, die den Sachs-Gedanken weckte? War es nicht vielmehr das Werden des ſchöpferiſchen Künſtlers, das ſich die längſt geahnte Geſtalt an der ſtillen Liebe der Frau zum Bewußtſein brachte, ſie ſo aus der Viſion in die Wirklichkeit der Kunſt rief? Jener Bekenntnisbrief iſt nicht ſeeliſche Wahrheit im reinſten Sinne. Er iſt Sprache des Künſtlers, der aus einer neuen, begeiſternden Maske redet. Es gibt Götter, deren Göttlichkeit in der Zauberkraft der Wandlung ruht. Ein ſolcher Gott ſpricht hier, eine ſolche Wandlung iſt hier geſchehen. Aus der bildhaften Idee des Sachs – „ich ſehe nur noch innere Bilder, und die verlangen nur nach Klang" – iſt die Geſtalt des Sachs geworden. Sie trägt die Züge, atmet das Leben und ſpricht die Worte eines Menſchen, der Richard Wagner heißt, und er ſelbſt iſt ſich deſſen nicht bewußt. Anders fühlt es die Frau, die ihn liebt, und die, je mehr ſich ihr der begehrensfreie Zauber dieſer Liebe erſchließt, umſo tiefer das echte Gefühl der Überwinderin in ſich aufnimmt. „Mir iſt, als habe ich eine Höhe erſtiegen, und

blicke nun in ein wundervolles Abendrot, den Hymnus der Schöpfung", ſo beantwortet ſie den Empfang der fertigen Textdichtung. Der Lebenskreis ihrer Liebe iſt umſchloſſen, ſie ſpürt das Verglühen.

Mit der Gewinnung der Sachs-Geſtalt, des „Meiſter"-Bewußtſeins hat Mathilde Weſendonk das Letzte an Wagner gegeben, was an ihn zu geben ihr vergönnt, was von ihr zu empfangen ihm möglich war. In ſeinen Briefen an ſie bis zum Dezember 1863 findet ſich noch manches aus der Tiefe quellende Wort, es kommen Augenblicke, in denen die neue Maske noch nicht feſtzuhalten ſcheint: „Ihnen wurde der Hans Sachs leicht, mir fällt er noch ſchwer". Als Mathilde ihm die letzte Gabe ſchenkt, die er aus ihrer Hand empfängt, die „ſchöne, wunderſchöne" braune Mappe, die als Nachfolgerin der grünen „Triſtan"-Mappe die „Meiſterſinger"-Handſchrift aufnehmen ſoll, da klingt es noch einmal auf: „Ein rechter Meiſter bin ich noch nicht, ich hab' es auch mit der Muſik noch nicht viel über die Lehrbuben gebracht; wie es demnach wird damit, weiß Gott! alſo, das ganz Fertige ſoll immer in die neue Mappe kommen: da ſoll's prangen, und wenn ich drauf hinblicke, ſo will ich mir ſagen: nun biſt du ſchon ein Stück Meiſter, – wenn auch noch lange nicht ſoviel als die, die dir die Meiſtermappe ſchickte".

Es liegt die Wehmut des nahenden Abſchiedes über den Worten, die um ſo weicher klingen, je mehr ſich das Vorgefühl der Trennung ſteigert. „Die Wiſt der geheimnisvollen Weberin, die unſere Schickſalsfäden ineinanderſchlang, iſt unlösbar, ſie kann nur zerriſſen werden", heißt es in Mathildes letztem intimen Briefe vom Dezember 1863. Sie wurde zerriſſen. Es bedurfte nur noch eines leichten äußeren Anſtoßes. Die Weigerung, Wagner bei der Flucht von Wien im Frühjahr 1864 aufzunehmen, bei Weſendonks durch die Nachrichten über ſein Penzinger Daſein veranlaßt, führte zum Bruch. Er wurde erſt nach längerer Zeit durch freundſchaftlich teilnehmende Höflichkeit menſchlich überbrückt. Alles, was die Beziehung des Künſtlers zur Frau mit ſich gebracht hatte, war und blieb für Wagner der Vergeſſenheit verfallen. Als er wenige Jahre darauf ſeine große Autobiographie diktiert, erwähnt er nur beiläufig das Zuſammentreffen in Venedig, mit ironiſcher Klage über beider Weſendonks Vorliebe für die dortigen Gemälde. Dann verzeichnet er die ſpätere Zuſendung eines kleinen Briefbeſchwerers von Eiſenguß, als Antwort Mathildes auf ſeine Andeutung wirtſchaftlicher Schwierigkeiten. Die ſpöttiſche Erwähnung dieſer als „erhabene Mahnung zu entſagungs-

voller Standhaftigkeit" bezeichneten „Tröſtung" iſt alles, was Wagners „ſchmuckloſe Wahrhaftigkeit" aus der Entſtehungszeit der „Meiſterſinger" von Mathilde zu erzählen weiß.

Der Vergeſſenheitstrank iſt für Wagner ebenſowenig nur dramaturgiſches Requiſit wie der Liebestrank. Beide gehören zu den Zauberkräften ſeiner Wandlungsgabe, nie hätte er ſeinen Bühnengeſtalten etwas zugemutet, deſſen er als Menſch nicht fähig geweſen wäre. Für Goethe war Frau von Stein ein nie zu vergeſſendes Erlebnis, für Wagner war Mathilde ein Mittel zur Erfindung von Bühnengeſtalten. Um die Gewinnung dieſes Mittels rang er mit Schmerzen, aber ebenſo wie die Erinnerung an die eigenen Schmerzen verſank das Mittel in das Nichts, als es ſeinen Zweck erfüllt hatte. Nicht Liebe, nicht Frau: das Werk, einzig das Werk galt es zu finden. Nur indem das Erlebnis dem Werke diente, gewann es Bedeutung. Sachs-Maske und Schuſterlied, Reſignation und Arbeit, Wahnerkenntnis und Meiſterbewußtſein waren gefunden, das Werk war gerichtet, die Ausführung aber forderte mehr. Wie aus dem ſchaffenden Gott der „Nibelungen"-Welt der junge Held neu erſteht, ſo bleibt auch die „Meiſterſinger"-Welt nicht auf die Sachs-Erſcheinung begrenzt. Ihr Arbeitswille, ihre Wahn-Überwindung, ihr Meiſtergefühl gab die Kraft des Zuſammenhaltes und den großen Rahmen des Ausdruckes. Innerhalb dieſes Rahmens aber erwächſt neu die Geſtalt des jugendlichen Helden. Er verzichtet nicht wie Sachs-Wotan, er fordert Erfüllung, er bezwingt nicht den Wahn, er geſtaltet den Traum zur Wirklichkeit, gewinnt Muſe und Weib. Es iſt der andere, zukunftweiſende Sinn der Werkkonzeption, die neue, dem Leben zugewandte Seite der Schöpfernatur. Mathilde, nur reſignierend, beſchloſſen in ſich, vermochte ſie nicht mehr zu erkennen und darum nicht mehr den belebenden Atemzug der Muſik zu wecken. Hier liegt die künſtleriſche Notwendigkeit des Bruches mit Mathilde. Hier ſtockt das Schaffen. Es muß das neue Erleben gefunden werden, das dieſe Geſtalt aus dem Lyrismus des Wunſches heraus in das Leben ruft.

Die Verheißung des Weibes, auf das Sachs-Wotan verzichtet und das Walter-Siegfried durch dieſen Verzicht gewinnt, iſt einer der Erlebniszwänge, die das Weiterſchaffen lähmen, bis die Wirklichkeit Erfüllung bringt. Die Verheißung des Kunſtſieges vor aller Welt iſt der zweite Erlebniszwang. Weil beide Verheißungen Forderungen der ſchöpferiſchen Notwendigkeit ſind, ſo erfüllen ſich beide. Eine Frau und ein König bringen ſie durch die „Triſtan"-Aufführung. Das Werk des Leidens und

der Nacht ſchafft das Glück und den Tag für das Werk des „Meiſters", und auch der Hexenſabbat der Poltergeiſter fehlt nicht. Er kann nicht mehr ſtören, er kann nur dem Ganzen noch ſtärkere Wirklichkeitskraft geben. Der Sieg im feſtlichen Glanze des Tages iſt entſchieden, ein Königswille hat ihn der Welt zum Bewußtſein gebracht. Die Verheißung des Weibes aber, das Muſe und Geliebte in einem iſt, hat ſich durch eben dieſe Wendung erfüllt. Sie iſt wie Jeſſie Lauffot und Mathilde Weſendonk, wie Sieglinde und Iſolde die Frau eines anderen. Aber ſie iſt die Urbeſtimmte, und aus ihr leuchtet der Blick des älteſten, in opfervoller Sorge ihr vorangegangenen Freundes Franz Liſzt.

Das ſind die Erlebnisbedingungen der „Meiſterſinger". Sie mußten verwirklicht werden, um das lebendige Werk erſtehen laſſen zu können. Die Achſe des Lebens hat eine Umdrehung gemacht von Mathilde zu Coſima, von Sachs zu Walter, von der Erkenntnis des Wahnſpieles zur Ahnung der Erfüllung. Der ſchöpferiſche Wille hat die Tat befohlen, das Leben führt ſie aus, die Kunſt wird ſie zur Erſcheinung bringen.

Nicht nur Wahrheit des Erlebens, auch Klärung der Erkenntnis fordert das neue Werk. Sie läuft dem Erleben parallel. Die ſchriftſtelleriſche Arbeit muß den Weg bahnen, wie einſt vor dem „Nibelungen"-Werk durchpflügt ſie den neuen Boden. Der Rückkehrgedanke, der die Wahl des alten Stoffentwurfes beſtimmt hatte, beſtimmt auch die äſthetiſche Wandlung. Wagner war geflohen vor dem Theater, Wagner wendet ſich dem Theater wieder zu. Das geplante Werk, der eigenen Theaterzeit unmittelbar entſtammend, kann Form gewinnen nur, wenn der Widerſpruch zwiſchen der vorrevolutionären Oper und den Forderungen der Revolutionsſchriften zu löſen iſt. „Daß wir . . . das Höchſte und Wahrſte der Oper – nicht für ihren rein muſikaliſchen Teil, ſondern als dramatiſches Kunſtwerk im Ganzen – bei weitem noch nicht erreicht haben, muß unbezweifelt bleiben, und in dieſem Sinne . . . gelten mir meine jetzigen und nächſten Arbeiten nur als Verſuche, ob die Oper möglich ſei." So hatte Wagner 1847, bald nach Beendigung des „Tannhäuſer", an Hanslick geſchrieben. Schriften und Werke der folgenden Zeit hatten die Frage nach der Möglichkeit der Oper verneint, hatten an ihre Stelle den Begriff der „Handlung" aus der Muſik geſetzt. Die innere Wendung aber, ſtärker als Reflektion und Dogma, wirft Wagner jetzt auf jene Grundfrage von 1847 zurück. Sie ſtellt ihn vor ein Geſtaltungsproblem, das nur aus Bejahung der

Opern-Möglichkeit bezwingbar ist. Es gilt diese Bejahung zu finden, Theater und Oper als produktive Kräfte zu erkennen, sie mit dem zu verbinden, was Revolution und nachrevolutionäres Schaffen gelehrt hatten. Diese Aufgabe muß der reflektierende Künstler lösen, um von der schöpferischen Intuition aus an das Werk zu gelangen.

Wagner erfaßt die Frage diesmal anders als in den Sturmjahren. Damals sah er alles aus theoretisch spekulativer Einstellung. Geschichte, Ästhetik, Politik, Philosophie wurden herangezogen, um die Kunstlehre aufzustellen, die er für sein Schaffen brauchte. Er kam aus der Praxis des Operntheaters und strebte nach Begründung seiner Abwendung. Jetzt kommt er aus der Einsamkeit des Schaffens und sehnt sich nach erneuter Berührung mit der Praxis. Seine Erkenntniskritik ist nicht mehr auf spekulative Probleme gerichtet, sie zielt unmittelbar auf das Lebendige des Theaters. Daraus ergibt sich sein heftiges Drängen auf die „Tristan"-Aufführung. Er muß dieses Werk, das aus völliger Abgewandtheit von Bühne und Oper, gleichsam in nachtwandlerischer Entrücktheit geschaffen war, auf seine Theatermöglichkeit erproben. Er muß feststellen, wie weit höchste schöpferische Ekstase und Opernbühne sich vereinigen lassen. Theaterdirektoren, Kritiker und Sänger behaupten, „Tristan" sei nicht aufführbar. Nur in der Aufführung aber liegt für Wagner der Sinn des Schaffens. Er glaubt nicht an die Richtigkeit jener Behauptung. Eben darum muß die Frage durch die einzige ihm geltende Autorität beantwortet werden: durch ihn selbst. Dann erst kann auch das neue Werk über die Anfänge hinaus gedeihen.

So wird der Kampf um die „Tristan"-Aufführung zum Kampf um das weitere Schaffen überhaupt. Es handelt sich nicht um Erfolg oder Mißerfolg. Es geht um die Frage, ob das Werk zur Tatsache des Theaters werden kann oder nicht. In diesem Kampfe tritt Wagner wieder der Prüfung der Vorbedingungen für Theateraufführungen näher. In den praktischen Vorbedingungen, nicht in Fehlern seines Werkes erkennt er die Ursachen der Hemmung. Drei Arbeiten spezieller Art behandeln das Thema: das Vorwort zur Herausgabe der Nibelungen-Textdichtungen, 1862, der Aufsatz über das Wiener Hofoperntheater, 1863, die als offener Brief gefaßte Einladung an Friedrich Uhl – den Herausgeber des „Wiener Botschafter" – zum Münchener „Tristan", 1865.

Äußerlich erscheinen diese kurzen Schriften als Gelegenheitsarbeiten von nicht tiefgreifender Bedeutung. Das „Vorwort" mit der ersten Dar-

legung des Feſtſpielgedankens iſt durch die Schlußfrage „Wird dieſer Fürſt ſich finden?" zum geſchichtlichen Dokument geworden. Der Aufſatz über das Wiener Operntheater fordert Befolgung des Pariſer Muſters: nur drei oder vier Spieltage wöchentlich, Einſetzung eines beſonderen Geſangsdirektors neben dem Orcheſterleiter und Regiſſeur, Unterordnung dieſer drei verantwortlichen Reſſortleiter unter den inſpirierenden künſtleriſchen Direktor. Es iſt die Einrichtung, wie Wagner ſie ſpäter für Bayreuth getroffen hat, auch die Wiener Vorſchläge zielen zweifellos auf ihn ſelbſt. Wagner hätte niemand nennen können außer ſich, der über die gewünſchten Fähigkeiten des Vortragsmeiſters als des künſtleriſchen Oberhauptes verfügte. In dieſer Forderung liegt das Wichtige der Schrift. Sie wird ähnlich ſchon in dem „Vorwort" erkennbar und erſcheint im Einladungsbrief zum „Triſtan" durch das Gelingen als richtig erwieſen. Indem Wagner die Inſtitution der Theater von Paris und London als Muſter bezeichnet, hebt er die frühere grundſätzliche Verwerfung des modernen Theaterweſens auf. Die Umſturzideen des „Entwurfes für das deutſche Nationaltheater" von 1848 kommen nicht mehr zur Erörterung, Verfaſſungs- und Organiſationsfragen an ſich intereſſieren ihn wenig. Er verlangt nur eines: Korrektheit der künſtleriſchen Ausführung. Für Erzielung dieſer Korrektheit iſt es gleichgültig, ob ein Junker oder ein Geſchäftsmann an der Spitze der Theater-Verwaltung ſteht. Entſcheidend iſt die Befähigung, Weitſichtigkeit und zweckmäßige Zuſammenarbeit der künſtleriſchen Vorſtände. Im Unzureichenden ihrer Perſönlichkeiten, wie in der falſchen Ökonomie ihres funktionellen Zuſammenwirkens ſieht Wagner die Urſache des Verſagens der deutſchen Bühne. Solange er ſolche Übelſtände für unausrottbar hält, denkt er an eine Sondervorführung ſeiner „Nibelungen". Als aber in München die „Triſtan"-Aufführung ſtattfindet mit dem Kapellmeiſter als dem nur ausführenden Arm des eigentlichen Direktors, der er hier in Wirklichkeit ſelber iſt, da vollzieht ſich der Ausgleich zwiſchen Wagner und der Tagesbühne. Der prinzipielle Widerſtand iſt verſchwunden, das Theater iſt nicht ſchlecht, weil es ſchlecht ſein muß, es iſt nur ſchlecht, ſolange es ſchlecht geführt wird. Die gute Führung vermag wenigſtens für Ausnahmefälle Gutes, ſogar das Außerordentliche zu bewirken.

In dieſer Annäherung an die gegebene Inſtitution des Theaters liegt ein bedeutungsvoller Anſporn auch für das Schaffen. Das Theater kann wagnerfähig, alſo kann auch Wagner theaterfähig werden. Der Reiz des

rein theaterhaft konzipierten Sujets übt produktiven Gegenreiz, der Kontraſt von Oper und Drama verliert ſeine antithetiſche Zuſpitzung. Er verwandelt ſich aus dem äſthetiſchen in ein Aufführungsproblem. Drama im Sinne Wagners iſt kein Gattungsbegriff mehr, es iſt eine ſzeniſche Aufführungsforderung. Auch die Oper kann nun zum Drama werden durch vollendete Vortragskunſt in Mimik, Geſang und ſzeniſcher Form. Vortragsvollendung alſo heißt die letzte Forderung, die lebendige ſzeniſch muſikaliſche Wiedergabe iſt entſcheidend. Von nebengeordneter Bedeutung ſind dagegen die dem Organismus des Werkes anhaftenden Kennzeichen: ob mythiſcher oder geſchichtlicher Stoff, ob Stabreim oder Knittelvers, ob ſymmetriſcher Periodenbau oder unendliche Melodie, ob Verwendung von Enſembles und Chören oder nicht. Die Partitur iſt nichts, aber ein Marionettenſpiel kann zur Welt werden.

Dieſe Erkenntnis iſt der Gewinn der „Triſtan"-Aufführung, ſie erſt ermöglicht die Weiterführung der „Meiſterſinger". Zur Revolutionsäſthetik von „Oper und Drama" ſtanden ſie in unlösbarem Gegenſatz. Einer Kunſt aber, die ihre Aufgabe in der lebendigen Verwirklichung der Szene fand, bot gerade dieſe Konzeption mannigfaltige Anregungen. Alles, was an der einſt bekämpften Oper als ſchlecht erkannt wurde: die Chor- und Maſſenwirkungen, Aufzüge, Tänze, Enſemblegeſänge erweiſt nun, auf Vortragswirkung eingeſtellt, die Fruchtbarkeit für die ſzeniſche Illuſion. Um dieſe Kunſt des ſzeniſchen Vortrages für das Theater zu gewinnen, ſoll an Stelle des bisherigen Münchener Konſervatoriums eine Schule gegründet werden. Wagner entwirft einen Bericht darüber an den König. Die Vorarbeit für das Theater, alſo die „richtige Ausbildung der Geſangsorgane mit dramatiſchem Talent begabter Sänger" gilt als Hauptziel. Kompoſitions- und Inſtrumentalunterricht ſind Angelegenheit des Privatſtudiums. Obligatoriſch für alle Beſucher iſt nur der Geſangsunterricht, denn „die menſchliche Stimme iſt die praktiſche Grundlage aller Muſik". Innerhalb des Geſangsunterrichtes ſteht obenan die „Kunſt des Vortrages", Inſtrumentaliſten werden nur zugelaſſen, ſoweit ſie für reine Vortragsſtudien in Betracht kommen. Die Kunſt des Vortrages iſt in erſter Linie gerichtet auf Erfaſſung des „zart und tief Leidenſchaftlichen". Ihm mußte die „Muſik der früheren Perioden ſich oft abſichtlich noch fern halten", aber durch ſeinen Ausdruck erſt iſt die Muſik „auf die gleiche Höhe mit der Dichtkunſt und der Malerei der großen Perioden der Vergangenheit erhoben worden". Aus den Übungen der Schule ſollen Muſteraufführungen

ſolcher neuen Werke hervorgehen, „die nach irgendeiner bedeutenden... Seite hin wiederum neue Aufgaben für die Aufführung und Darſtellung enthalten". Solche Muſteraufführungen ſind als Preiskrönungen nationaler Art aufzufaſſen.

Der Entwurf zeigt neben dem praktiſchen Zweckgedanken der Heranbildung von „Nibelungen"-Darſtellern auffallende ſtoffliche Bezugnahme auf die „Meiſterſinger"-Sphäre. Die Idee der Schule, der Vortragsbildung, der Preisaufgabe für neue Werke, der Gedanke ſyſtematiſcher Heranbildung für ein beſtimmtes Ausdrucksziel, ſelbſt die Art der ſprachlichen Darſtellung ſteht in unverkennbarer Beziehung zu der Welt des neuen Werkes. Aus der Handlungsſphäre der entſtehenden Schöpfung wird eine Brücke geſchlagen zur Wirklichkeit. Die Vorſtellungswelt des Werkes wird überſetzt in das gegenſtändlich Reale, um der Phantaſie anſchaulich zu werden. Daß die Nürnberger Singſchule des Bühnenſpieles ſich nicht zur Münchener Singſchule der Wirklichkeit umwandeln konnte, ergab ſich zunächſt aus der phantaſtiſchen Zielſetzung. Die Überwindung der praktiſchen Schwierigkeiten hatte Wagner vertrauensvoll „dem Urteile der Männer" überlaſſen, die der König zur Durchführung berufen würde. Der wichtigſte dieſer Männer, der als Leiter und Vortragsmeiſter in Ausſicht genommene Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld, ſtarb wenige Wochen nach der erſten „Triſtan"-Aufführung, kaum ſechsundzwanzig Jahre alt. Mit ihm als Geſangs-, Bülow als Orcheſterdirigenten zuſammen hatte Wagner geglaubt, das ihm Vorſchwebende aufbauen zu können. Nun waren alle Entwürfe vergeblich, es fehlte der Menſch, auf deſſen Vorhandenſein ſie ſich gründeten. Es fehlte „der große Granitblock, der für die Ausführung des Baues nunmehr durch eine Menge von Backſteinen erſetzt werden mußte".

In den „Erinnerungen an Ludwig Schnorr" hat Wagner den Bericht über die Muſikſchule gleichſam ergänzt. Für das, was hier als Zweck des Unterrichtes bezeichnet war: die Kunſt des ausdruckbeſtimmten Vortrages in der Gleichzeitigkeit von Geſang, Sprache und Mimik, zeigt er Schnorr als das höchſte vorhanden geweſene Muſter. Auch das Bekanntwerden mit Schnorr hatte den Umſchwung in Wagners Anſchauungen vom Weſen und von den Möglichkeiten des Theaters wie der Oper mitbeſtimmt. „Mit der Erkenntnis der unſäglichen Bedeutung Schnorrs für mein eigenes Kunſtſchaffen trat ein neuer Hoffnungsfrühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken

befruchtend mit der Gegenwart verbinden ſollte. Hier war zu lehren und zu lernen; das Allbezweifelte, Verſpottete und Begeiferte, nun war es zur unleugbaren Kunſttat zu machen". Dieſe verheißungsvolle Freundſchaft iſt von ebenſo kurzer Dauer geweſen wie alles, was München an äußeren Erfüllungen gebracht hatte. Unverlierbar aber war der höhere Gewinn für den Schaffenden: die neue Verbindung ſeiner Kunſt mit dem Theater, deſſen Menſchen und Formen, die Aufhebung des Widerſpruches, der ihn einſt vom Theater hinweg in die Einſamkeit der Phantaſie getrieben hatte. Dieſes Ergebnis konnte weder durch die Verbannung aus München, noch durch Schnorrs Tod beeinträchtigt werden. Das Unmöglichſcheinende hatte ſich als möglich und richtig erwieſen. Die Aufgabe lag nicht in der Gründung von Muſikſchulen, Wiederholungen des „Triſtan" oder gar des „Lohengrin" und „Tannhäuſer". Sie lag in der Vollendung der „Meiſterſinger". Nur indem alle Umſtände ihr den Boden bereiteten, hatten ſie über das Einmalige des Geſchehens hinaus Bedeutung.

Es zeigt ſich nun die eigentümliche Erſcheinung, daß die Annäherung dem Theater gegenüber auf die Beurteilung allgemein geiſtiger und politiſcher Zuſtände der Tageswelt überwirkt. „Siegfrieds Tod" konnte nur von einem Umſtürzler geſchaffen werden, der Schöpfer der „Meiſterſinger" mußte die Idee der Revolution ablehnen. Es gilt von Wagners politiſchen Überzeugungen das gleiche, wie von ſeinem Verhältnis zu den Frauen und zur Philoſophie. Sie ſind für ihn nicht Angelegenheiten des Menſchentumes. Sie ſind Mittel, die Maske zu richten, deren er für ſein Spiel bedarf, Mittel, an die er ſelbſt glaubt und glauben muß, ſolange ſie ihm nötig ſind. Wagner hat ſein Verhältnis zu Staat und Religion nicht König Ludwig zuliebe revidiert. Nahm er die Reviſion vor, ſo geſchah es für das Werk, deſſen Ausführung nun auch auf dieſem Gebiete eine begriffliche Klärung erzwang. So entſteht 1864 in München, der Form nach als perſönliche Mitteilung an den König, die Schrift: „Über Staat und Religion". „Ein hochgeliebter junger Freund wünſcht von mir zu erfahren, ob und in welcher Art meine Anſichten über Staat und Religion, ſeit der Abfaſſung meiner Kunſtſchriften in den Jahren 1849 bis 1851, ſich geändert haben." Den Ausgangspunkt bildet die Feſtſtellung des „Ernſtes" der Kunſtauffaſſung Wagners. Dieſer Ernſt allein hatte ihn genötigt, ſich „auf ſcheinbar ſo weit abliegende Gebiete, wie Staat

und Religion, zu begeben. Was ich da ſuchte, war wirklich immer nur meine Kunſt, – dieſe Kunſt, die ich ſo ernſt erfaßte, daß ich für ſie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage aufſuchte und forderte. Daß ich dieſe im modernen Leben nicht finden konnte, veranlaßte mich, die Gründe hiervon in meiner Weiſe zu erforſchen; ich mußte mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen ſuchen, um aus ihr die Geringſchätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben für mein ernſtes Kunſtideal antraf."

Auf der Gegenüberſtellung des Wagnerſchen Kunſt-Ernſtes und des Schillerwortes von der Heiterkeit der Kunſt ruht der Gedankenbau der Schrift. Aus dem Wechſel der Anſchauung über Ernſt und Heiterkeit von Leben und Kunſt ergibt ſich die veränderte Stellung des Künſtlers zu den Fragen der ſtaatlichen und religiöſen Ordnung. Es iſt kein Wechſel des ſtaatsbürgerlichen Glaubensbekenntniſſes, es iſt der Wechſel im ſchöpferiſchen Ausdruckswillen. Wagner erkennt den unpolitiſchen Charakter ſeiner politiſchen Ideen. Sie ſind Übertragungen einer tragiſch leidenſchaftlich gerichteten Produktionsſtimmung auf das Leben. Die Tragik des wirklichen Lebens aber wird von Kräften anderen Weſens bedingt, als die Tragik des künſtleriſchen Geſchehens. „Das Leben iſt ernſt und – war es von je". Die das Leben beſtimmenden Kräfte ſind auf rückſichtsloſen Kampf egoiſtiſcher Intereſſen gerichtet. Zu ihrer Eindämmung bedürfen ſie der Stabilität des Staates und der Glaubensverheißung der Religion, beide zuſammengefaßt im Gnadenamt des Königtumes. Der Wahn des Patriotismus, der Wahn der religiöſen Verheißung lenkt die realen Leidenſchaften auf ein überperſönliches Ziel. So mildern beide den tragiſchen Ernſt des Intereſſenkampfes. Der Wahn der Leidenſchaft wird zum Mittel, durch das Staat und Religion die ſtets in ſich hadernde Menſchheit „zur Erkenntnis ihrer tiefſten Anliegen" führen. Für das Leben obliegt dem Könige, als dem durch religiöſe Weihe geheiligten höchſten Vertreter des Staates, die aus Gerechtigkeit und Gnade beſtimmte Lenkung dieſes Wahnes. Neben dem Leben aber, als „periodiſche völlige Abwendung von dem, ſonſt ſtets gegenwärtigen Ernſte der Welt" ſteht „als freundlicher Lebensheiland" die Kunſt. Auch ſie macht ſich den Wahn zunutze, aber „dieſer Wahn muß vollkommen aufrichtig ſein; er muß ſich von vornherein als Täuſchung bekennen, um von demjenigen willig aufgenommen zu werden, der wirklich nach zerſtreuender Täuſchung, in

dem gemeinten großen und ernſten Sinne, verlangt". So übt das vorgeführte künſtleriſche Wahngebilde ſeine eigenſte Kraft dadurch, „daß es den bewußten Wahn an die Stelle der Realität ſetzt". Dies leiſtet die Kunſt, die „zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieſes erhebt und es ſelbſt uns als ein Spiel erſcheinen läßt, das, wenn es ſelbſt auch ernſt und ſchrecklich erſcheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als ſolches tröſtet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt... Die Nichtigkeit der Welt, hier iſt ſie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugeſtanden: denn daß wir uns willig täuſchen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuſchung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen". Dies iſt der Weg, auf dem Wagner ſelbſt von dem Ausgange in die wichtigſten Gebiete des Lebensernſtes „erſt das volle Bewußtſein der Heiterkeit" ſeiner Kunſt gewonnen hat.

In unmittelbarem Zuſammenhang hiermit ſteht die erſt drei Jahre ſpäter abgeſchloſſene Schrift „Deutſche Kunſt und deutſche Politik". Sie feiert das Theater als bedeutſamſte Kundgebung deutſchen Geiſtes in der Kunſt. Aber dieſe deutſche Kunſt iſt entſtanden „ohne die Fürſten". So „gebricht es ihr an Macht und adeliger Vollendung, weil ſie die Höfe der Fürſten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrſcher dem deutſchen Geiſte noch nicht erſchließen konnte". Die Betrachtung geht über auf das Weſen des Theaters und die Charakteriſtik des Mimen, in deſſen idealer Berührung mit dem Dichter Realismus und Idealismus durch „Realiſierung des Ideales" vereinigt werden. Dieſe erſt während des Abſchluſſes der „Meiſterſinger" vollendete Arbeit lenkt bereits ein in die ſpätere Schriftenfolge, die ſich gruppiert um die Idee des theatraliſchen Kunſtwerkes als „fixierter mimiſcher Improviſation von höchſtem dichteriſchen Wert". Der „Meiſterſinger"-Zeit gehört ſie an durch die Gegenüberſtellung von Volk und Fürſten in der Kunſtpflege, durch das Zurückgreifen auf die Idee der Schule, vor allem durch die von großartiger Begeiſterung getragene Verherrlichung des Theaters, dieſes „Ungeheuers, dieſes Pandämoniums". Die Wiederhinwendung zu dieſem „furchtbaren Theater", die Neuerfaſſung all ſeiner ſchöpferiſchen Reize, die keine noch zu unzureichende Führung zu vernichten vermag, iſt der Kern dieſer Schriftenreihe. Sie verkündet die neue Lehre vom Wahnſpiele. Dem Ernſte des Lebens ſtellt es die bewußte Täuſchung gegenüber, die ihrem tiefſten Sinne nach nie tragiſch, ſondern ſtets heiter iſt.

In dieſer Erkenntnis des Theaters als Theater jenſeits aller auf den Organismus des Werkes bezüglichen Theorien liegt die begriffliche Klärung. Wie die Erlebnisfolge der Jahre 1862 bis 1865, ſo iſt die Erkenntnisfolge der gleichen Zeit Mittel zum Zwecke des Schaffens. Sind die Erlebniſſe Vorbedingungen für die gefühlsmäßige Verwirklichung der ſchöpferiſchen Konzeption, ſo ſind die Erkenntniſſe Vorbedingungen für den Ausbau der Geſtaltung. Zuſammengefaßt bedeuten ſie die Überwindung des Naturalismus der tragiſchen Leidenſchaft. Ihre Ausdrucks-Errungenſchaften werden nun zur Täuſchung im Sinne bewußter künſtleriſcher Formung. Aus der Wahrheit als Spiegelung einer ernſten Kunſt hatte ſich die Abwendung vom Theater ergeben, die Bekämpfung aller öffentlichen Einrichtungen, denen es entſtammte. Aus der Täuſchung als Spiegelung einer heiteren Kunſt ergibt ſich die Rückwendung zum Theater, Anerkennung der es bedingenden Faktoren. Mit der Erkenntnis der wahren Leidenſchaft als des Wahnes, des Theaters als bewußten Täuſchungsſpieles dieſes Wahnes gewinnt die Oper neue Daſeinsberechtigung. Ihre Stiliſierung, vordem bekämpft als Hemmung der Wahrheitsilluſion, wird nun zum notwendigen Mittel der Täuſchungsilluſion.

Damit iſt die einſt geſuchte, damals aber nicht gefundene zukünftige Möglichkeit der Oper gewonnen. Sie iſt nicht Rückfall auf jene frühere Form. Sie iſt bewußte Übertragung der alten Stiliſierungsidee in die neue Ausdrucksſphäre. Ausdrucksbeherrſchung, gewonnen durch den Naturalismus der Leidenſchaftswerke, Stiliſierungswille, errungen durch Erkenntnis des Wahnſpieles, verbinden ſich miteinander. Nicht das Prinzip, die Kunſt des Vortrages gibt den Maßſtab. Durch ſie erringt der echte Künſtler den Sieg über den ſchlechten Nebenbuhler. Altes und Neues treffen in gegenſätzlicher Zuſpitzung aufeinander, aber ſie löſen ſich in einen reinen Klang. Die Bedeutung und innere Fruchtbarkeit des hiſtoriſch Gewordenen iſt trotz humoriſtiſcher Gloſſierung ſeiner Enge und Dürftigkeit nie ſo ſtark und feierlich von Wagner geprieſen worden wie hier, wo das Neue ſich dem Alten als weiterwirkender Auftrieb einordnet. 1845 in unklaren Umriſſen geſehen, 1861 wunſchhaft ausgeſprochen, iſt dies alles in ſolcher Deutlichkeit des Erkennens Ergebnis der Kämpfe von 1862 bis 1865. Bis dieſe Erkenntnis gewonnen iſt, tobt der Erſcheinungsſpuk der äußeren Schickſale. Er bricht ab im Augenblick, wo das Schaffensgebiet klar überſchaubar iſt. Die im Werk enthaltenen Erlebnis- und Erkenntnis-

forderungen ſind erfüllt. Die Meiſterſchaft über Leben und Kunſt, das Bewußtſein des Durchrungenhabens gegenüber Leidenſchaften und Theorien ſteht feſt. Der Weg zum Werk liegt frei. Es iſt der Weg nicht mehr der Wahrheits-Handlung, ſondern des Täuſchungs-Spieles.

Wagners Werke bis zum „Triſtan" ſind Darſtellungen von Gefühlshandlungen. Rienzis Tatverlangen, die Sehnſucht des Holländers, das Ergreifende im „Tannhäuſer", das Rührende im „Lohengrin", die Leidenſchaftsentwicklung in den „Nibelungen", das Liebes- und Todesverlangen im „Triſtan" ſind ſchöpferiſche Grundaffekte. Aus ihrer formalen Bezwingung ergibt ſich die ſtiliſtiſche Ausgeſtaltung der Muſik, in den früheren Werken als naturaliſtiſch interpretierte Oper, in den folgenden als Handlung der Klänge. Mit dem Pariſer „Tannhäuſer" ſchließt dieſe Reihe ab. In der Gegenüberſtellung der chromatiſchen Venuswelt und der diatoniſchen Tannhäuſer-Geſänge liegt eine rein ſtiliſtiſche Kontraſtierung. Die Geſtalten von Oper und Drama, dieſes in der freifließenden Rede der Venus, jene in der gebundenen Sprache des Tannhäuſer, ſind in ſymbolhafter Ausprägung typiſiert, das ſtoffliche Gefühlsproblem wird ſtiliſtiſch dargeſtellt. Den „Meiſterſingern" fehlt die gefühlsmäßige Problematik des Stoffes überhaupt. Sie ſind in Handlung, Sprache und Muſik das Werk eines reinen Stilwillens: des Willens zur Neugewinnung der einſtigen Muſik-Oper aus den Mitteln einer gereiften ſzeniſch klanglichen Ausdruckskunſt. Dieſem Stilwillen dient die Handlung in ihren Grundzügen und Geſtalten, in der Tendenz zur organiſchen Verbindung von Vergangenheit und jugendfriſcher Gegenwart. Die Figuren ordnen und gruppieren ſich gemäß der ſchöpferiſchen Stilidee, die das Ganze beherrſcht und durchdringt. Der äußere Geſchehensverlauf iſt als Handlungsſpiel zwar realiſtiſch geſehen, die Heiterkeit dieſer Realiſtik aber läßt keinen Zweifel am Charakter des Wahngebildes, des Gleichniſſes der „Nichtigkeit der Welt". Wahrhaft im Sinne der wirklichen Handlung iſt nicht Sachs und nicht Walter, noch weniger ſind es die Zünfte oder das Volk. Wahrhaft iſt allein die Kunſt. Sie iſt das begeiſternde Urbild, das ſich in den verſchiedenartigſten Erſcheinungen des Wahnes offenbart. So wird die Kunſt zum Objekt der Handlung, nicht im allegoriſchen, ſondern im gegen-

ſtändlichen Sinne. Wie im „Triſtan" die Liebe, ſo iſt in den „Meiſterſingern" die Kunſt der unmittelbare Wahnerreger. Dort erzeugten Chroma als muſikaliſche, Sehnſucht als gefühlsmäßige Grundkraft die Handlung der Liebe. In den „Meiſterſingern" treffen Formwille und wahnfreie Heiterkeit im Spiel der Kunſt zuſammen. Stellte ſich die Handlung der Liebe dar als Gefühlsilluſion, ſo ſtellt ſich das Spiel der Kunſt dar als Stililluſion. Ihr dient die Szene mit der Mannigfaltigkeit ihrer Erſcheinungen, die ſich abſchließend vereinigen zum gemeinſamen Preisliede der Kunſt. Der gleichen Stililluſion dient die Muſik. Bewußtes Gegenſtück der Wahrheitshandlung, abſichtsvolle Täuſchung durch das Spiel der Kunſt, ſtellt ſie ſich dar als „Oper". Zur Oper wird ſie durch den formalen Grundtypus opernhafter Stiliſierung: den Marſch.

Der Marſch hebt die naturaliſtiſche Geſchehensilluſion auf. Er ſpannt alles Vorganghafte in die Stilbewegung einer feſtgegliederten, von rhythmiſchen Ablaufgeſetzen beſtimmten Form. Bis zum „Rienzi" hatte Wagner an dieſer durch die große Oper gegebenen Stiliſierung der muſikaliſchen Szene feſtgehalten, vom „Holländer" bis zum „Lohengrin" hat er ſie mehr und mehr durchbrochen, von da ab hat er ſie aufgelöſt. Jetzt nimmt er ſie wieder auf. Die „Meiſterſinger" ſind ihrem geſamten muſikaliſchen Verlauf nach eine Marſch-Oper. Im kunſtvoll gebändigten Rhythmus der Schreitbewegung zieht das Ganze vom erſten bis zum letzten Takte auf und vorüber.

Die Wiederaufnahme des Marſches als Grundform muſikaliſch ſzeniſcher Bewegung iſt nicht nur archaiſierendes Ausdrucksmittel für dieſes eine Werk. Von hier ab bleibt der Marſch ſtiliſtiſcher Grundimpuls bis zum „Parſifal". Selbſt für Gelegenheitsarbeiten von geringer Bedeutung, wie für den 1864 geſchriebenen „Huldigungs"-, den 1871 entſtandenen „Kaiſer"-, den 1876 für Amerika geſchaffenen „Centennial"-Marſch bietet ſich jetzt dieſe Form als nächſtliegender Ausdruckstypus. In den Bühnenwerken wechſelt nur die Art ſeiner ſzeniſchen Aufteilung und Entwicklung. Für ſie wird in den „Meiſterſingern" das zweite charakteriſtiſche Stilmittel der Oper verwendet: das Lied. Es zeigt ſich nicht mehr in der frei gelöſten Umbildung der Werkreihe vom „Lohengrin" bis zum „Triſtan". Das „Meiſterſinger"-Lied erhält wieder die urſprüngliche Geſangsform des regelrecht ſtrophenmäßig gegliederten Periodenbaues. Es iſt der lyriſche Haltepunkt der Muſik innerhalb der Marſchbewegung. Handlungsmäßig erſcheint es als Moment gefühlvollen Verweilens, in das

die Marſchhandlung hineinleitet und aus dem ſie durch zarte Verknüpfung der Geſchehensfäden wieder herausführt. Walters Lieder im erſten, die des Sachs und Beckmeſſer im zweiten, das Preislied in den beiden Szenen des dritten Aktes, dazwiſchen die kleineren Lieder der Lehrbuben und Davids ſtehen in dieſem Zuſammenhang mit der nämlichen Bedeutung, wie die Lieder der älteren romantiſchen Oper: als Ausſtrömungen des Geſangswillens. Durch dieſe lyriſch empfundenen Entfaltungen ſchafft er die Gegenſätze zur gebunden ſchreitenden Grundbewegung.

Marſch und Lied ſind die beiden ſtilbeſtimmenden Formtypen wie in der „Tannhäuſer"-Zeit. Wirkten aber die Formen in dieſem Werke als künſtliche Umklammerungen, unter denen ein exploſiver Wille zum Durchbruch drängte, ſo erſcheint in den „Meiſterſingern" das Stiliſierungsprinzip als beherrſchende Kraft. Sie bedient ſich der bändigenden Form, um den Gefühlsausdruck einzudämmen, er wird aus dem Gebieter zum Diener der Geſtaltung. An dieſer Kraft der Feſtigung dokumentiert ſich das Meiſterbewußtſein. Gefühl iſt nur Mittel zur Verdeutlichung der Form, im Gegenſatz zum „Triſtan", wo die Form Mittel iſt, das Gefühl zu veranſchaulichen. War „Triſtan" das Werk der verfließenden Übergänge, ſo ſind die „Meiſterſinger" das Werk der plaſtiſchen Umgrenzungen. Geſtalten und Bilder, Formen und Klänge kriſtalliſieren ſich, ſie gewinnen Umriß und Stabilität. Die Unmittelbarkeit einer Illuſion des Miterlebens ſetzt ſich um in die Mittelbarkeit der Illuſion eines objektiv Geſehenen. Aus ihr beſtimmt ſich als erſtes das Verhältnis von Wort und Ton.

Die ſprachliche Diktion der „Meiſterſinger" wird bedingt durch den Reim. In „Oper und Drama" wurde er als Eigentümlichkeit der romaniſchen Sprachen bezeichnet, in der deutſchen Sprache zerſtörte er nach Wagners damaliger Lehre den Sinn des einzig wichtigen Sprachakzentes. Im „Triſtan" erſchien er als muſikaliſche Ausdrucksſteigerung innerhalb eines rhythmiſch gelöſten Wortſtromes. Nun ſtellt er ſich in feſter, periodiſch umgrenzter Gliederung dar: als Knittelvers. Dieſe ſprachliche Gebundenheit entſpricht dem Willen zur gebundenen Melodik, wie ſie ſich aus dem Charakter des Marſches ergibt. Was einſt als Argument gegen plaſtiſchen Versbau und Endreim gegolten hatte: der Zwang zur Anpaſſung der Melodie an Reim-Periode und Reim-Akzent, wird jetzt zur Urſache für die Wiederaufnahme des Reimes. Er gibt der Muſik das architektoniſche

Grundmaß der Stiliſierung, unter dem Zwange des vorbeſtimmten rhythmiſchen Ablaufes wird der klangliche Ausdruckswille gebändigt. Auch hier geht die ſchöpferiſche Intuition der Erkenntnis voran. Wagner berichtet, er habe die Melodie einzelner Lieder früher empfangen, als er die Verſe niederſchrieb. Eine in den Mathilde-Briefen aufgezeichnete Melodie zu einem Walter-Liede zeigt, daß manche von dieſen erſten Aufzeichnungen in Ton und Wort ſpäterhin wieder verworfen wurde. Demnach mögen jene frühen Eingebungen als nur richtunggebende Anregungen gewirkt haben, die bei der Ausführung durch beſſere Faſſungen erſetzt wurden. So gelangt Wagner aus dem Bedürfnis einer artmäßig empfundenen Melodik zur Textfaſſung, ſie wird ſpäter durch eine gehaltvollere Sprachform erſetzt, und von ihr aus geſtaltet ſich die endgültige Melodie. Der Vorgang mag ſich in ſolchem Verlauf nur in einigen Fällen zugetragen haben, durch Wagners Worte verbürgt iſt er bei den Walter-Liedern. Dieſes Werden vom Typenhaften der Melodik zum typenhaften Wort, von ihm über das individualiſierte Wort zum individuellen Klang beſtätigt das Primäre des Stilwillens an dieſem Werke. Im „Triſtan" iſt die Grundbewegung klangorganiſcher Art. Die chromatiſche Linie erzeugt Form und Stil von Sprache und Muſik. In den „Meiſterſingern" wurzelt die Grundbewegung in der Kontraſtierung formaler Stiltypen, aus denen ſich Wort und Klang der muſikaliſchen Szene geſtalten.

Der in die Metrik des Knittelverſes geſpannte Reim drängt durch Hervorhebung der Endworte zu ſentenzartiger Gedankenbildung und plaſtiſcher Modellierung der Sprache. Dementſprechend zeigt die Behandlung des Wortes, des Dialoges und damit der Handlung den Willen zu realiſtiſcher Rundung und geſchloſſener Präziſion. Die „Meiſterſinger"-Sprache iſt bürgerliche Alltagsrede. Das nächſtliegende, bildkräftigſte Wort zeichnet den ſchmucklos gegebenen, gegenſtändlich erfaßten Gedanken, die ſprechenden Erſcheinungen ſind geradliniger Natur, derb und handfeſt. Einzig die Geſtalt Walters iſt, vielleicht nicht ohne leicht ironiſierende Abſichtlichkeit, in zart überſchwenglichem Wortausdruck dargeſtellt. Er erhält in der Erſcheinung Beckmeſſers das karikierende Gegenbild.

Symmetrie des Versbaues, Pointierung durch den Endreim führen zu einprägſamer Deutlichkeit des Wortes und Satzbegriffes. Die metriſche Verkürzung und Verlängerung der Zeilen wird zum Mittel für die Charak-

teriſtik der verſchiedenen Figuren und Gruppen der Handlung. Aus der Zuſpitzung der Sprache treten die komiſchen Geſtalten des Beckmeſſer, des David, der Meiſter und Lehrbuben, des Volkes in der Prügelſzene draſtiſch hervor. Die Betonung der ſprachmelodiſchen Reimwirkung führt zur Erfaſſung des innig Gemütvollen in den Geſtalten der Eva, des Pogner, des Sachs. Aus dieſen erfinderiſch geſtuften ſprachlichen Stilſchattierungen ergibt ſich das Bild einer von mannigfachen Bewegungsimpulſen durchzogenen Bühnenhandlung. Ihrem Weſen nach iſt ſie nur künſtliche Spaltung und Wiederverflechtung der Stil-Varietäten. Sie durchkreuzen ſich in humoriſtiſcher, philiſtröſer, lyriſcher Geſtaltung. Sie werden zu ſzeniſch bildhaften Erſcheinungen und verkehren untereinander mit dem Anſchein lebensvoller Realiſtik. Aber ſie bleiben ſtets innerhalb des gemeinſamen Stilrahmens, in deſſen Grenzen ſie ſich nach höherer, vorbedachter Abſicht bewegen. Es iſt die Abſicht des Marſches. Sein Ablauf vollzieht ſich als Spiel ſolcher Einzelerſcheinungen, erhält durch dieſes Spiel inneren Aufbau und gegenſätzliche Bewegung. Aus der Marſchbewegung ergibt ſich der Periodenbau des Knittelverſes, die Plaſtik des Reimes, die geſamte ſprachliche Ausgeſtaltung bis zur Individualiſierung der Handlungskräfte. Der Marſch als ſtilbildende Kraft beſtimmt auch den Charakter der Muſik.

Gebundenheit der Rhythmik, Diatonik der Melodie und Harmonie ſind die elementaren Kennzeichen der „Meiſterſinger"-Muſik. Der Stilcharakter der rhythmiſch formalen Bewegung wirkt weiter: es vollzieht ſich eine Zuſammenziehung gegenüber der ins Unbegrenzte verfließenden „Triſtan"-Welle, eine Reaktion, wie ſie ſchon in der Gegenüberſtellung der Venus-Chromatik und der Tannhäuſer-Diatonik vorgedeutet war. Die rhythmiſche Form ballt ſich zur Plaſtik des Marſchſchrittes, die Sprache verdichtet ſich zur bildhaften Wortprägung, auf der Bühne entwickelt ſich ſtatt der Traumbegebenheit zweier Seelen eine Fülle realiſtiſch vorgeführter Geſtalten. Nun feſtigen ſich auch Melodik und Harmonik zur diatoniſch lotrechten, periodiſch gegliederten Schritt- und Tonfolge. Es kennzeichnet die innere Entſchiedenheit der Wandlung, daß der Teil des Werkes, der den Grundriß des Ganzen in ſich trägt: das Vorſpiel zum erſten Akt, bereits im Oktober 1861 konzipiert und im folgenden Frühjahr in der Partitur vollendet wurde. Dem Aufbau wie dem thematiſch harmoniſchen Charakter nach iſt es das als abſoluter Kontraſt

kongruente Gegenſtück des „Triſtan"-Vorſpieles, dieſem auch darin gleich, daß es nur die ſchöpferiſche Grundidee des Ganzen umſchließt und durch ſie die ſtiliſtiſche Grundeinſtellung gibt. Schwebt in den erſten Klängen des „Triſtan"-Vorſpieles das chromatiſche Urmotiv auf, ſo ſchreitet im Anfang des „Meiſterſinger"-Vorſpieles das diatoniſche Marſchthema in feſter Rhythmik. Wird im „Triſtan"-Vorſpiel eine Grundharmonie niemals erkennbar, ſo ruht das „Meiſterſinger"-Vorſpiel auf klarem C-dur. Richtet ſich das „Triſtan"-Vorſpiel in rezitativartigen, durch Fermaten abgeſtauten Phraſen erſt allmählich zur Sammlung der Klangkräfte auf, ſo ſtrömt die Periodik des „Meiſterſinger"-Marſches vom Beginn an in plaſtiſcher Kraft. Der Gegenſatz wirkt ſich aus bis in jede Einzelheit der tonlichen, orcheſtralen Geſtaltung, bis in die Eigentümlichkeit des Aufbaues. Beide Stücke ſtehen zueinander im Verhältnis diametral entgegengeſetzter Urſachen und Wirkungen. Grundlegend für die „Triſtan"-Muſik iſt die Ruheloſigkeit der Harmonik. Die „Meiſterſinger"-Muſik fließt in breitem, auf lange Strecken im voraus beſtimmten Harmonienzuge. Er dreht ſich ſtets rechtwinklig in verwandte, ſcharfkantig abgehobene Harmonien. Zartere Modulationen und Klangverſchiebungen fügen ſich faſt unmerklich, nur im Sinne unauffällig gehandhabter Kunſtmittel ein, ſoweit nicht die chromatiſche Diſſonanz zur Bezeichnung des Grotesken verwendet wird.

Am auffallendſten tritt der Gegenſatz an der Geſtaltung des muſikaliſchen Bewegungsmateriales zutage. Das Motiv, vom „Lohengrin" ab in immer kleinere Elemente zerlegt, bis es beim „Triſtan" auf die engſte Formel der chromatiſch zuſammengedrängten Viertonfolge beſchränkt wird, ſchnellt plötzlich wieder zum Thema, zur individuellen Melodie auf. Dieſe Melodie aber iſt nicht mehr, wie in der „Tannhäuſer"-Zeit, ein in ſich gerundetes Ganzes, das nur als ſolches reminiſzenzenhaft wiederkehren kann. Sie iſt eine in motiviſcher Organik gewachſene Melodie: das zur Melodie ſtiliſierte Motiv. In jeder Form ſofort thematiſche Phyſiognomie annehmend, trägt ſie in ſich die Beweglichkeit des motiviſchen Keimes. Dieſe Wandlungsfähigkeit der Melodik beruht auf ihrer Formung aus wenigen, den akkordiſchen Hauptintervallen entnommenen Klängen. Wie das Motivleben der „Triſtan"-Melodik auf Entfaltung einer gleitenden, ſo beruht das Motivleben der „Meiſterſinger"-Melodik auf einer ſchreitenden Klangfigur: dem abwärts gerichteten Schritt von der Tonika zur Dominante. Dieſer Quartenſchritt als kürzeſte

Verbindung beider Haupttöne des tonalen Dreiklanges ist der motivische Urkeim. Von den „Meistersingern" aus bestimmt er den Typenschnitt der Melodik Wagners über dieses Werk und die ihm folgenden „Nibelungen"-Teile hinaus bis zum „Parsifal", in dessen Glockenruf er feierlich ausklingt. Zum melodischen Charakter erweitert er sich durch die gleichen Mittel wie im „Tristan" die chromatische Linie: Fortsetzung der Quartenbewegung in gerader, entgegengesetzter Folge, steigend und fallend, Vertauschung und Mischung der Einzelklänge und Richtungen. Meister-Marsch und Preislied, Beckmesser-Koloratur und Prügelmotiv, Lehrbubentanz und Choral – es gibt keine melodische Erscheinung des ganzen Werkes, die nicht den Quartenschritt als innere Lebenslinie ebenso in sich trüge, wie jede Klangbildung des „Tristan" die Chroma-Linie. Die Rundung zur thematischen Melodie erfolgt hier wie dort durch die Sequenz. War aber die „Tristan"-Sequenz in Auswirkung des ihr zugrundeliegenden Bewegungskeimes das Mittel, den Ausdruck in das Gefühl des Unbegrenzten zu steigern, so gibt die „Meistersinger"-Sequenz gemäß ihrem diatonisch plastischen Bewegungskeim den Ausdruck des Abschließenden, der periodischen Rundung.

Dem Charakter der Melodik als motivisch gegliederter, sequenzartig entwickelter Quartenthematik entspricht ihre Schichtung zum harmonischen Totalbilde. Die „Meistersinger"-Harmonik, klar und übersichtlich in ihren Grundzügen, ist nicht mehr Naturklang, sie ist motivisch stilisierter Kunstklang. Sie ergibt sich aus der Wiederaufnahme der alten Kunst des polyphonen Satzspieles. Diese Art der motivischen Polyphonie ist aber nur scheinbare Bezugnahme auf die vorklassische Kunst des vielstimmigen Klangsatzes. Sie bedient sich seiner stilistischen Anregungen, um durch sie zur harmonischen Vorstellungsweise zurückzukehren. Die Harmonie, durch die Entwicklung des Motivlebens bis zum „Tristan" aufgerissen und in motivisch bedingtes Geschehen zerteilt, wird durch die polyphone Verklammerung der Stimmen nun wieder zusammengepreßt und zur Einheit verdichtet. Aber es bleibt die durch das Vorangehende geschaffene Lockerung der Stimmbewegung, es bleibt die relative Selbständigkeit der motivischen Linie. Es bleibt der Gewinn einer nicht mehr an die primitiv akkordische Füllung gebundenen, ausdruckshaft belebten Kraft der musikalischen Innenorganik.

Damit rundet sich der Entwicklungskreis des motivischen Ausdruckes, der mit dem rein harmonischen Motiv der „Lohengrin"-Szene eröffnet

worden war. Das Motiv wird wieder zum Teil der Harmonie, zur individuell belebten Stimme, empfunden und geformt aus der Vorſtellung des Geſamtklanges. Mittel dieſer Verſchmelzung von individualiſtiſchem Ausdrucksmotiv und harmoniſchem Komplex iſt die Technik des polyphonen Satzes, die Möglichkeit ſeiner Verwendung ergibt ſich aus der phyſiognomiſchen Bildung der Motive. Durch die akkordiſche Quartengeſtaltung gekennzeichnet als Teile eines harmoniſchen Ganzen, weiſen ſie durch ihre rhythmiſche Ableitung aus den grundlegenden Marſch- und Liedtypen zurück auf den romantiſchen Urſprung der motiviſchen Ausdrucksidee: Erinnerung und Ahnung.

Die Form wird Ausdruck, der Ausdruck geſtaltet ſich im Symbol des Spieles ſtiliſierter Formen. Im „Triſtan" war Wagner auf den Grund ſeiner muſikaliſchen Gefühlsnatur vorgeſtoßen. Er hatte die Bewegungsvorgänge des klanglichen Geſchehens zum Gegenſtand der Darſtellung erhoben. In den „Meiſterſingern" erreicht er den Höhepunkt ſeines geſtaltenden Könnens. Das Geſchehnis der Formwerdung wird Gegenſtand der Darſtellung. Als Formwerden vollzieht ſich jegliche Bewegung, aus der Idee des Formwerdens erwächſt jede Erſcheinung. Formwerden iſt der Stil der Textdichtung, der Muſik in den Einzelheiten der rhythmiſchen, harmoniſchen, melodiſchen Typiſierung, den Kennzeichen der Faktur. Es iſt Formwerden nicht im allgemeinen Sinne geſtalthaften Erſcheinens aus der ſchöpferiſchen Viſion. Es iſt Formwerden in der beſonderen Bedeutung eines ausdruckshaft empfundenen Stil-Archaismus. Er verwendet die archaiſierenden Elemente nicht nur als epiſodiſche Farbe, ſondern als das Ganze beſtimmende Maske. In dieſem Bewußtwerden der Maske auch für den Schaffenden ſelbſt, in dieſer klaren Erkenntnis der Täuſchung des Spieles, der real erfaßten Bedeutung des Theaters ruht die große Wendung. Sie führt Wagner aus den Wahrheitsilluſionen der leidenſchaftsbewegten Revolutionszeit zur Klarheit der Reife, zum ſicheren Gefühl beherrſchender Überlegenheit. Aus dem Erkennen des Wahnzaubers, des Täuſchungsſpieles wächſt das große Werk der Meiſterſchaft. Der es ſchafft, wird nun der „Meiſter".

Formwerden heißt Begrenzen. Die Begrenzung kennzeichnet das geſamte Werk. Der Reim begrenzt die Rede, die Diatonik begrenzt die Chromatik, die Periode begrenzt die unendliche Melodie, der harmoniſche Zuſammenſchluß begrenzt die motiviſche Wucherung, die

großen Rhythmen des Marſches begrenzen den freien Fluß des Ausdruckes. Begrenzung iſt das Charakteriſtikum der Handlung, deren Geſchehensinhalt eine harmlos gemütvolle Begebenheit zeigt und deren Stürme als Späße gekennzeichnet werden. Begrenzung zeigt auch das Orcheſter, der Beſetzung wie der klanglichen Verwendung nach. Die dreifache Teilung der Holzbläſer wird auf eine Zweiteilung beſchränkt, Engliſch Horn, Baßklarinette, Kontrafagott verſchwinden. Es iſt nicht mehr nötig, die Harmonien naturgetreu in der Vielheit aller Bläſerklänge darzuſtellen. Die Holzbläſerklaſſe wird wieder als in ſich geſchloſſene Klangfamilie empfunden, als vierſtimmiger Doppelchor, der als ſolcher die Fülle des Klanges gibt. Drei Trompeten, Poſaunen und Baßtuba genügen für die metalliſche Färbung, der Blechbläſerklang wird für die Momente feierlichen Glanzes und die dynamiſchen Steigerungen aufgeſpart, wie in der Zeit vor den „Nibelungen". Das Horn, vierfach beſetzt, erhält Betonung ſeines idylliſch lyriſchen Charakters, Harfe und Laute gehören zur Begleitung der Lieder. Wie die äußere Beſetzung den Willen zur Beſchränkung auf das Mindeſtmaß harmoniſchen Vollklanges zeigt, ſo iſt auch die Behandlung und Zuſammenſtellung im einzelnen von reifſter Ökonomie. Das dichte Gewebe einander drängender Stimmen, wie es die „Triſtan"-Partitur kennzeichnet, wird aufgelockert. Leicht und durchſichtig iſt der Orcheſterſatz, die Einzelſtimme tritt mühelos hervor, jede aufdringliche Deckung wird vermieden, die zarten, abdämpfenden Akzente überwiegen. Selbſt die ſcheinbar zu abſichtlicher Verwirrung treibende Prügelſzene als Finale des zweiten Aktes bleibt der groben Naturaliſtik fern. Ihre Wirkung beruht auf der haſtenden Rhythmik der Bewegung, dem diſſonierenden Zuſammenprall der Stimmen, der ſich ſteigernden textlichen Verfädelung im kontrapunktiſch ſtiliſierten Formbau.

Die Anſprüche an die Sänger werden gleichfalls herabgeſetzt. An die Stelle der großen dramatiſchen Stimmen: des Heldentenores und des dramatiſchen Mezzo-Sopranes, treten die vorwiegend lyriſch gehaltenen Partien des Walter und der Eva. Das Gewaltige, Übermächtige der Akzente verſchwindet, das leichtfließend Melodiſche der Stimme, das Weiche und Biegſame wird begehrt. Das ſingende Organ ſoll klingen, es ſoll den ſinnlichen Reiz des Geſanges ausſtrahlen. Der naturhafte Ausdruck unterſtellt ſich auch hier der Form, um durch ſie zum kunſthaften Ausdruck zu werden. Vor der „Triſtan"-Aufführung hatte Wagner über Mitterwurzers Bedenken wegen des Kurwenal an Schnorr geſchrieben:

„Weiß er nicht, daß die hohen Noten bei mir nicht mit Stimme, ſondern mit Enthuſiasmus herauszubringen ſein müſſen?" Jetzt ſind die Forderungen geändert. Enthuſiasmus zwar bleibt weiterhin wichtig, beſtimmend aber iſt die reale Gegebenheit des ſtimmlichen Klangvermögens. Einzig die Geſtalt des Beckmeſſer, in der die Dämonie des Alberich zur Groteske zuſammenſchrumpft, kann dieſer Realität des rein Geſanglichen entbehren. Sie iſt auch in der Art der gleichſam mutwillig zerhackten Stimmführung als abſichtlicher Kontraſt in die lyriſche Sphäre geſtellt. Beckmeſſers parodierte Alberich-Dämonie führt aus der Grundſtimmung des Geſangsreizes heraus in den Sprechton, David als Umbildung des Mime-Typs wird aus der ſprachlichen Charakteriſtik in die Geſangslyrik hinübergeſteigert, er gelangt bis zur Teilnahme am Quintett des dritten Aktes. Die weibliche Begleiterin, von Ortrud über Fricka und Brangäne hier zur altjüngferlichen Magdalene gewandelt, bleibt Epiſode, wichtig zur Füllung im muſikaliſchen, zur Aushilfe im ſzeniſchen Enſemble. Die Baßerſcheinungen des Hunding, Fafner, Marke ſetzen ſich um in die human lyriſche Geſtalt des Pogner, die Heerrufer-Partie des „Lohengrin" kehrt im Ankünder Kothner wieder. Einzig der Telramund-Wotan-Typ des Heldenbaritons erhält in Sachs eine Neuprägung. Sie wird gewonnen nicht durch Erweiterung des Umkreiſes der Ausdrucksakzente, ſondern durch ihre lyriſche Abſtufung. Das pathetiſch deklamatoriſche Element ſcheidet aus. Die gelegentlich ironiſiert tragiſch auffahrende Ausbruchsenergie, wie im Schuſterlied und der großen Szene des dritten Aktes, wird ſofort wieder in die formale Stetigkeit der rhythmiſchen Arbeitsbewegung geſpannt. Die verſonnene Melancholie des Flieder-, die ernſte Feierlichkeit des Wahn-Monologes, der feſtlich verklärende und erhebende Schwung der Schlußanſprache bringen eine ideale Typiſierung der Männerſtimme. Die Akzente der Kraft und Leidenſchaft, die charakteriſierenden Ausdrucksmittel der vorangehenden Werke, ſind noch vorhanden, aber ſie ordnen ſich der geſanglichen Linie ein. Gewonnen wird ſie durch Hervorheben aller im Sinne des Stimmorganismus männlich gefühlszarten Klänge zu einem Geſamtbilde, in dem das Tönende des Wohllautes als formbeſtimmende Kraft wirkt.

Dieſe Vokal-Erſcheinungen des Spieles ſind Stimmcharaktere, muſikaliſch klangliche Grunderſcheinungen, erwachſend aus dem bisherigen Schaffen Wagners. Vom individualiſtiſch Ausdrucksmäßigen der früheren

Einkleidung befreit, erſcheinen ſie jetzt als Stimmtypen, unter reiner Ausprägung ihrer geſangsklanglichen Bedeutung. Stimmtypen ſind Geſtalttypen, aus der beſonderen Ausdrucksauffaſſung der Stimmwerte erſtehen die ſichtbaren Erſcheinungen. Sie ſind Klangverkörperungen, in die ſich die muſikaliſch ſzeniſche Handlungskraft aufteilt, um zur Form, im klanglichen Sinne zur Form des Tönens zu gelangen. Kein einzelnes Organ iſt fähig, ein Geſamtbild der tönenden menſchlichen Stimme zu geben, männliche und weibliche Stimme in ihren naturhaften Umgrenzungen ſind nur Teilungen des geſamten Klangbereiches. Werden ſie, wie hier, aus der primären Vorſtellung des Tönenden erfaßt, ſo regt ſich auch das Verlangen nach dem Reiz ihres gleichzeitigen Zuſammenklanges. Er gibt die den Einzelſtimmen fehlende Umfangsergänzung von der Tiefe zur Höhe, er gibt in der Gleichzeitigkeit des Tönens verſchiedener Regiſter, in der Miſchung weiblicher und männlicher Stimmen ein Klangbild von neuem, eigenen Ausdruckswert. In dieſer Erkenntnis wurzelt die Idee des muſikaliſchen Enſembles, der Vervielfachung der Einzelſtimme zum Chor. Aus der Vielheit des Chores löſt ſich die Einzelſtimme, entfaltet ſich geſondert unter Hervorkehrung ihrer Individualreize und kehrt nach durchlaufener Entwicklung in die Vielheit zurück. Das iſt der Sinn des Aufbaues der alten Opernform. Sie beginnt und ſchließt mit dem Chor, zwiſchen dieſem Anfang und Schluß läßt ſie die Einzelſtimmen ſich bald allein, bald in ſoliſtiſchen Kombinationen verſchiedener Art ausbreiten. Aus ſolchem Wechſel des Klanglichen ergibt ſich zugleich der Wechſel formaler Impulſe, die bedingt werden durch die wechſelnde Klangmaterie.

Der Drang zum naturaliſtiſchen Leidenſchaftsausdruck hat Wagner über dieſe Weisheit der alten Oper hinaus zur dialogiſchen Stimmgeſtaltung geführt. Der Drang zur Form weiſt jetzt auch hier auf die Oper zurück. Mit Ausnahme des Anfanges vom dritten beginnen und ſchließen alle Akte mit dem Chor oder, wie der erſte, mit dem choriſchen Solo-Enſemble. Innerhalb der Akte ſelbſt wird die Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmklänge nicht als Störung der ſcheinrealiſtiſchen Handlung empfunden. Die Einleitungsſzene führt zum Terzett-Ausklang von Sopran, Alt, Tenor, der Lehrbuben-Chor, die Meiſter-Enſembles nach Pogners Anſprache, bei Walters Erſcheinen, nach Beckmeſſers Unterbrechung des Probegeſanges bis zum Schluß bezeichnen die großen architektoniſchen Gliederungen der muſikaliſchen Szene. Der Gedanke des Aufbaues durch

Gegenüberſtellung von Einzel- und Mehrſtimmigkeit, die innere und äußere Belebung durch Gruppenkontraſte bleibt auch für die folgenden Akte maßgebend. Alle drei Akte haben regelrechte Maſſenfinales. Das des zweiten Aktes entwickelt ſich in dynamiſcher Steigerung durch Hinzutritt immer neuer Klanggruppen vom Beckmeſſer-Ständchen bis zum Polterſpuk der Prügelſzene. In das Finale des dritten Aktes wird ſogar der Tanz eingefügt. Von den luſtigen Aufzügen der Gewerke führt es über den „Wach' auf"-Chor zur Schlußſteigerung des Kunſtweihegeſanges. Gegenüber dieſem choriſchen Aufbau erſcheinen die Geſänge Beckmeſſers, Walters, ſelbſt Sachſens faſt nur als vermittelnde Überleitungen. Die Chormaſſe wirkt in dieſem Bilde als Trägerin der Handlung. Eine entſprechende Zuſammenfaſſung der Soloſtimmen beſchließt die vorangehende Szene in der Schuſterſtube. Hier vollzieht das große Quintett die Vereinigung der Einzelſtimmen zum Klangkomplex. Damit iſt die Entwicklung dieſer Stimmen ebenſo zum Abſchluß gebracht, wie das letzte Finale die Fülle ſämtlicher Klangregiſter des Werkes vereinigt ausſtrömen läßt.

Das Ganze zeigt ſich als Klangbau von dauernd geſteigerter Wucht der Dimenſionen. Das ſoliſtiſche Männerenſemble des erſten Aktes, durch die hohen Stimmen des Lehrbuben-Chores ergänzt, wird durch das Prügelfinale des zweiten Aktes weitergeführt. Die Entfaltung der Soloſtimmen gipfelt in dem lyriſchen Quintett inmitten des dritten Aktes und ſtrömt von da über in den großen Sammelpunkt des letzten Finales. Seine gehobene Feierlichkeit ſtellt zugleich die innere Verbindung her zu dem Choral, der, hinter der Szene tönend, das Ganze eröffnet. Auch dieſe Verwendung von Enſemble und Chor iſt keine beſondere Eigenheit der „Meiſterſinger"-Muſik. Sie bleibt, wie alle durch dieſes Werk gewonnenen Stilmerkmale, von hier ab dauerndes Kennzeichen der Kunſt Wagners und kehrt in der „Götterdämmerung" wie im „Parſifal" entſprechend umgeſtaltet wieder. Die „Meiſterſinger" ſind der Konzeption und Ausführung nach keine für ſich ſtehende, durch das Stoffliche und Humoriſtiſche der Handlung von den übrigen Werken getrennte Epiſode im Schaffen Wagners. Sie haben für die weitere Entwicklung die nämliche grundlegende Bedeutung, wie die „Ring"-Konzeption für den vorangehenden Schaffensabſchnitt. Was an ihnen als Humor erſcheint, iſt nur zum geringſten Teil Humor im ſtofflichen Sinne. Es iſt in Wahrheit Humor der neuen Schaffensära, Humor der Spiel-Erkenntnis und

der Wahn-Hellſichtigkeit. Dieſer Humor überſchaut das Ergebnis der vorangehenden Zeit des tragiſchen Wahrheitsausdruckes und erſieht es als fertig. Er biegt es um zur Idee des Spieles und geſtaltet es zur Form. Der die Form handhabt, iſt der „Meiſter", was er durch ſie gewinnt, iſt Kunſt. Kunſt nicht als Leidensdarſtellung: Kunſt als einfache Arbeit, als Zweck für ſich, als Wahnüberwindung. Kunſt um der Tatſache der Arbeit willen. Kunſt, die der ſchuſternde Meiſter über den Leiſten der Form ſchlägt, um ſie zur klaren, guten Kunſt zu hämmern. Die Linie dieſer Zweckloſigkeit der Kunſt hat Wagner nur hier ſo rein erfaßt und ſicher feſtgehalten. Darin liegt das Außerordentliche des Werkes der Kunſt für die Kunſt. Dieſe Zweckloſigkeit des künſtleriſchen Spieles gibt den „Meiſterſingern" die Mittelpunktſtellung im Schaffen Wagners neben „Triſtan", dem ſtärkſten Werke der Zweckhaftigkeit der künſtleriſchen Handlung. Wie das eine Bewegungsablauf der klanglichen Ausdruckscharaktere, ſo iſt das andere Bewegungsablauf der ſtiliſtiſchen Formcharaktere. An ihrer Gegenſätzlichkeit, Durchdringung und Vereinigung ſpiegelt ſich die muſikaliſch ſzeniſche Handlung in unmittelbarer Wahrnehmbarkeit.

Marſch und Lied ſind die Grundformen des Geſchehens, aus ihrer Kontraſtierung ergibt ſich der Verlauf. Der Marſch iſt formales Sinnbild des gebundenen Schrittes, der Geſetzlichkeit des Hergebrachten. Das Lied iſt formales Sinnbild der freien, ausdrucksbeſtimmten Eingebung, der ſchöpferiſchen Improviſation. Das Lied in die Marſchbewegung aufzunehmen, den Marſch durch die Schwungkraft des Liedes zu beflügeln, beide durch Verſchmelzung ihrer Kräfte zur höchſten Entfaltung zu bringen, iſt der Sinn des Geſchehens. Ihn zeigt das Vorſpiel in gedrängter Zuſammenfaſſung. Es bringt die Marſchbewegung in dreifacher thematiſcher Prägung. Den Beginn macht das Hauptthema des Meiſter-Marſches. Es baſiert auf der Klanggruppe der Streicher, aus breitgehaltenen Eingangsrhythmen löſt es ſich in ſchreitende Achtel. Es iſt die rhythmiſch bewegte Skala, in den Oberſtimmen auf-, in den Bäſſen abwärts gerichtet, zum thematiſchen Charakter geprägt. Als zweites folgt das Mittelthema des Zunft-Marſches. Er iſt im Gegenſatz zum erſten rhythmiſch gleichförmig, in maſſiven Viertelſchritten voller Akkorde gehalten, die in den Intervallen des Dreiklanges aufſteigen. Bläſerklänge, von

Harfenakkorden geſtützt, ſtellen dieſes Thema dar, die Streicher geben ihm in kurz aufſchnellenden Uniſonoläufen Steigerungsantrieb. Schwerfälliger und enger umgrenzt als das erſte Thema, ſtellt es im Gegenſatz zur ſchreitenden Skala die beharrende Wucht der akkordiſchen Maſſe dar. An beide Themen fügt ſich als drittes die Ausführung eines dem erſten Thema entnommenen Gedankens. Aus der dortigen geſtoßenen in gebundene Phraſierung übergehend, beſchwingt es den feſten Schritt, löſt die rhythmiſche Gleichmäßigkeit durch melodiſche Aufteilung. In der Linie anſteigend, führt es aus der kompakten Gemeſſenheit des Anfanges zum feſtlichen Abſchluß.

Dieſes ſind die Marſchtypen: Skala, Akkord, melodiſch beſchwingende Koda. Zwiſchen Skala und Akkord drängt ſich ein kurzes Zwiſchenſpiel: die erſte Andeutung des Liedes. Mit faſt rezitativiſcher Ungebundenheit nur dem melodiſchen Ausdruck folgend, unterbricht es die dynamiſche Linie durch geſangvolle Holzbläſer-Soli, verklingt leiſe in fragende Wendungen. Durch das akkordiſche Marſchthema zunächſt zurückgedrängt, erſcheint es zum zweitenmal nach der großen Marſch-Kadenz.

Beginnend in E-dur als periodiſch gerundete Streichermelodie, umſpielt von chromatiſchen Begleitſtimmen, findet es keinen Abſchluß, drängt modulatoriſch weiter, wird durch eine Es-dur-Wendung abgeſchnitten. Das Hauptthema des Marſches tritt wieder hervor, jetzt in parodierender Verkleinerung: die Rhythmen doppelt verkürzt, nur Holzbläſer-Stakkati zugeteilt. Lied und Marſch, Streicher und Holzbläſer dialogiſieren in immer ſchärfer pointierten Kontraſten, bis ein weitgeſpannter Orgelpunkt G beide zuſammenfaßt. Der Marſch erſcheint in urſprünglicher Form aus den Bäſſen aufſteigend, das in Figuration aufgelöſte Lied ſenkt ſich ihm entgegen. Im reinen C-dur-Klang vereinigen ſich beide: der Marſch als Grundbaß, das Lied als Violinmelodie. Des Drängens ledig, ordnet ſich das Lied in die feſte Rhythmik der Marſchbewegung ein, ſie melodiſch führend, wie es von ihr rhythmiſch und harmoniſch geführt wird. Beide umſchließen das nun der Schwere beraubte zweite Marſchthema. In verkleinerter Bewegung iſt es nur noch füllende Begleitung des Haupt-Marſches und des Haupt-Liedes der beiden Außenlinien. Die beſchwingende Marſchkoda breitet ſich aus, die Gebundenheit löſt ſich in freies Spiel der Grundcharaktere. Noch einmal klingt das Hauptthema in harmoniſch rhythmiſcher Fülle auf, Fanfaren beſchließen. Lied und Marſch, Melodie, Harmonie und Rhythmus klingen ineinander:

die Kunſt hat das Gegenſätzliche des Schreit- und des Geſangsthemas zur Einheit verſchmolzen.

Mit dem Vorſpiel iſt das Grundmaß gegeben, nach deſſen Richtlinien der Aufbau erwachſen muß. Er entfaltet ſich, das Vorſpiel beſtätigend, als Werden des Marſches aus Gebundenheit zur Freiheit, als Werden des Liedes aus überſtrömendem Ausdruckswillen zur feſten Form, als Zuſammenführung beider zu gegenſeitiger Erfüllung. So formt ſich die Dispoſition des Werkes, bis es das Ziel mit begründeter Bewußtheit erreicht, das vom Vorſpiel ahnend gewieſen war.

Kontraſtierung des Marſches und des Liedes im Gegenſätzlichen ihrer Erſcheinungen iſt die Formidee des erſten Aktes. Die Einleitungsſzene zeigt beide Grundkräfte in andeutender Faſſung. Der hinter der Szene ertönende Choral und die feine Zäſuren füllenden Orcheſter-Zwiſchenſpiele, Walters ſtummes Werben um Eva begleitend, ſind die Elemente beider Formen. Der Choral nimmt die thematiſche Linie des Marſches in feierlich geſchloſſener Rhythmik auf, die Zwiſchenſpiele knüpfen an die frei deklamierte Liedidee aus dem Vorſpiel-Beginn an. Aus dem Liedkeim erwächſt das Geſpräch zwiſchen Walter und Eva, Magdalenes und Davids Zutritt bringt die rhythmiſch verkürzten Marſchklänge. In leicht ſpielender Weiterbildung beherrſchen ſie das Geſpräch zwiſchen Eva und Magdalene, dieſer und David. Dem Vorſpiel ähnlich, nur in der muſikaliſch dialogiſchen Ausführung reicher entfaltet, mündet die Szene in die melodiſch ausgerundete Liedphraſe. Von Walter angeſtimmt, von Eva übernommen, wird ſie zur erſten Verheißung und ſtrömt im Orcheſter-Nachſpiel aus.

Mit der Aufnahme von Vorſpiel-Epiſoden in dialogiſcher Verdeutlichung iſt dieſe Szene unmittelbare Fortſetzung des Vorſpieles, folgt ihm daher ohne Unterbrechung. Damit iſt die Vorſpiel-Sphäre zur Handlungsſphäre umgewandelt, aus der jetzt die mannigfaltigen Kontraſte lebendig hervortreten. Was im Vorſpiel in dem kurzen Abſchnitt vom Ausgang des E-dur-Liedes bis zur Einmündung in den großen Orgelpunkt zuſammengedrängt war, füllt nun in handlungsmäßiger Ausbreitung die Fortſetzung des erſten und den geſamten zweiten Akt: die Durchführung. Dieſe ſonatenhafte Bezeichnung iſt durch den Charakter der Entwicklung gerechtfertigt, ähnlich wie der dritte Akt als Repriſe gelten kann. Der Durchführungswille beherrſcht ebenſo die Entwicklung der Themen wie der

Formcharaktere. Jeder der beiden formalen Grundtypen bildet um ſich einen Kreis artverwandter Erſcheinungen, deren ſich ſteigernde Folge den Aufſtieg zum Haupttypus kennzeichnet. An der variierenden Erfindung dieſer figürlich thematiſchen Erſcheinungen entfaltet ſich die durchführende Geſtaltungskraft.

Die Lehrbuben-Szene als zweiter Teil der Expoſition bringt die Umbildung der Marſchcharaktere in das Tanzhafte. Wie die Lehrbuben verkleinerte Nachbildungen der Meiſter ſind, mit der Wendung zum bald bewußt, bald unbewußt Parodiſtiſchen, ſo iſt ihre Muſik in Rhythmik und Melodik das leicht beſchwingte Gegenbild der Meiſter-Muſik. Sie iſt die Löſung des Marſches in den Tanz und zeigt als ſolcher eine eigen entwickelte Nebenlinie innerhalb des Ganzen, vom Roſenkränzlein-Tanzlied des erſten Aktes über das Johannistags-Lied des zweiten Aktes bis zu dem in reine Tanzrhythmik gelöſten Lehrbuben-Ballett des Schlußbildes. Vom Tanz her, von der leichten humoriſtiſchen Löſung des Rhythmus, geſchieht die vorbereitende Einführung der Marſch-Charaktere. Sie bildet den Inhalt der Szene zwiſchen Walter, David und den Lehrbuben, handlungsmäßig gefaßt als Belehrung Walters über Weſen und Geſetze des Meiſterſingertumes im Spiegel der Lehrbuben-Anſchauung. Die Erſcheinung Walters tritt zurück. Nur in vermittelnden Fragen regt ſich der Liedgedanke, bis er ausbrechend das Geſpräch beendet: „Muß ich ſingen, kann's nur gelingen, find' ich zum Vers auch den eig'nen Ton". Davids lange Rede, mit eingehender Freude an Verſchnörkelungen ausgemalt, iſt eine Miſchung von Marſchcharakteren in Diminutivform. Der zweiteilige Grundrhythmus wird durch Übertragung in den $\frac{6}{8}$-Takt ins Spielende erleichtert, die melodiſche Führung nähert ſich den ſtrengen Schritten der Meiſterthemen, ſteigert ſie durch kolorierende Ausſchmükkung, verkehrt ſie nach Moll und läßt ſie in die feierliche Schlußwendung des Zunft-Marſches ausklingen. Den Rahmen geben die Tanzrhythmen der Lehrbuben-Chöre: das einleitende Spottlied an David: „Was der ſich dünkt" mit überſchlagenden Falſettklängen der Melodik, der die Meiſterthematik parodierende Kicherchor: „Aller End' iſt doch David der allergeſcheit'ſt", das in den Schlußtanz umleitende Seidenkränzlein-Lied.

Damit iſt die erſte Gegenüberſtellung von Lied und Marſch in der Wirklichkeit geſchehen. Der Marſch iſt durch die teils karikierte, teils tänzeriſch löſende Darſtellung angedeutet, das Lied dadurch zu ſorgloſer Freiheitlichkeit ermutigt. Beide ſind nur als äußerliche Gegen-

ſätzlichkeiten erfaßt. Der Beginn der Durchführung iſt gegeben, die Grundtypen ſtehen einander im Tanzpas gegenüber. Ihre ernſthafte Verkettung bringt die folgende Hauptſzene. Sie umfaßt den Auftritt der Meiſter, Pogners Anſprache, die Einführung Walters, ſeinen Probegeſang und die Finalſteigerung.

Der Meiſter-Auftritt iſt eine in ſich geſchloſſene Marſchſzene. In dreiteilige Rhythmen umwechſelnd, faßt ſie dieſe zu viertaktigen Periodengruppen zuſammen. Eine energiſch rollende Baßfigur, von Takt zu Takt ſich wiederholend und ausbreitend, beſtimmt den Charakter des Stückes. Vorklänge des Marſchthemas fügen ſich in den Oberſtimmen hinzu, ohne den ruhig gleitenden Verlauf ſchärfer zu beſtimmen. Dialog wird eingeflochten: Pogner und Beckmeſſer, dann Pogner und Walter, deſſen Liedmotiv ſich ebenfalls dem rhythmiſchen Gange einordnet, die Begrüßung der übrigen Kommenden in kurzen Worten, Kothners Eröffnung der Sitzung. Aus dem objektiv gezeichneten, nur durch dynamiſche Steigerung einfachſter Bewegungsmotive gewonnenen Untergrunde tritt als erſte individuelle Erſcheinung des Meiſtertumes Pogner hervor. Die derb konturierte Rhythmik wandelt ſich zum lyriſchen Arioſo: „Das ſchöne Feſt, Johannistag, ihr wißt, begeh'n wir morgen". Aus der gemeſſenen Nüchternheit der Auftrittsſzene wächſt der Marſchgedanke zu einfacher Größe empor. Die Verkündung des neuen Siegespreiſes: der Pogner-Tochter, löſt die erſte freie Marſchbewegung aus im Aufſchwung aller bisherigen Themen. Die genauere Erklärung: „Ein Meiſterſinger muß er ſein" ſtellt das Hauptthema in voller Plaſtik in die Handlung. Das eine der beiden Grundelemente iſt zur Erſcheinung gelangt. Seine Auslegung beherrſcht die Beſprechung der Meiſter, Sachs erſtrebt die gefühlvolle Ausbreitung des Themas, die anderen Meiſter ſeine verkürzende Verkleinerung, Beckmeſſer nimmt perſiflierend die Melodie des Lehrbuben-Chores auf.

In dieſe von widerſprechenden Kräften bewegte Marſchſtimmung hinein tritt das Lied. Es erſcheint in neuer Geſtalt: des lyriſchen Schwunges beraubt, in ritterlich punktierte Rhythmen gekleidet, durch Vertauſchung der Noten zum Bilde der äußeren Erſcheinung Walters umgedeutet. Mit ſeiner Einführung durch Pogner beginnt das Finale. In der umgewandelten Geſtalt beherrſcht das Lied die erſte Gruppe des Endteiles: das Geflüſter der Meiſter, Kothners Frageſtellung nach der Herkunft des Fremden, Pogners vermittelnde Antwort, während bei Sachſens Abweiſung der

Frage bereits der Liedklang in urſprünglicher Form aufleuchtet. Dieſer Liedgedanke präludiert auch der Auskunft Walters über Meiſter, Schule und Bereitſchaft zum Probegeſang. Es iſt das erſte freie, nur der Eingebung des Augenblickes folgende Lied, dreiteilig gebaut, die beiden erſten Strophen einander entſprechend, die dritte in ungebundenem Schwunge ausgeführt. So tritt es in die Regelwelt der Sängerzunft, aus der ſich in karikiert diſſonierender Umbildung des ritterlichen Liedes Beckmeſſer als Merker präſentiert. Die Kontraſte treten ſcharf nebeneinander: hier die Marſch-Idee in engſter Nüchternheit bei Kothners Tabulatur-Vorleſung, dort der von Gefühlskraft überſtrömende Liedwille. „Fanget an!" klingt der Ruf herüber.

Das Lied fängt an, als Improviſation den Ruf aufnehmend. Der Gefühlsſtrom wird zur Leidenſchaftsbewegung fortgeriſſen. Vom melodiſchen Preis des Lenzes wechſelt er bei der Schilderung des feindlichen Winters zu deklamatoriſcher Freiheit des Ausdruckes. Der Gegenſtoß bricht durch als Kraft der rhythmiſch feſtgebundenen Viervierteltelbewegung. In ſcharf geriſſenen, einander überſtürzenden Motiven und Figurationen wirbeln die Beckmeſſer-Akzente: „Doch daß der Junker hier verſungen hat, beleg' ich erſt noch vor der Meiſter Rat". Langſam finden ſich die Meiſter in bedächtig markiertem Viertelrhythmus hinzu, kanoniſch einſetzend, ähnlich den Rittern im Sängerkrieg: „Man ward nicht klug, wer nennt das Geſang?" Sachſens Zwiſchentreten lenkt in geſangvoll beruhigende Bewegung. Das Marſchthema wird wieder vernehmbar. Die Gegenſätzlichkeit ſeiner rhythmiſchen Kräfte, wie ſie nach der Pogner-Anſprache hervorgetreten war, ſpitzt ſich zu, treibt über den Kontraſt punktiert eifernder und geſangvoller Reden in die dritte Strophe des Liedes. Die Rhythmik löſt ſich in Tremoli der Streicher, chromatiſch diſſonierend klingen die Bläſer, die Meiſterſtimmen überſtürzen ſich in haſtigen Akzenten, nur Sachs ſchreitet in ruhig gemeſſener Linie. Über allem ſchwebt die Melodie des Liedes zum Preiſe von Natur und Liebe. Die Lehrbuben tanzen und ſingen den Seidenkränzlein-Chor, die ernſt gemeſſen anhebende Szene verklingt im Tumult und Lachen. Das Lied iſt in die Phraſe der Leidenſchaft aufgelöſt, der Marſch iſt zur Parodie geworden. Walter und die Meiſter ſind verſchwunden. Nur in Sachs tönt die Sehnſuchtsphraſe von „Lenzes Gebot" nach – da fügt ſich in ihm auch das Bild des Marſch-Gedankens wieder. Leiſe aber beſtimmt klingt er im Fagott auf, feſt und klar ſchreitend in der Geſtalt des erkennenden

Meiſters, der ſich des Liedes bewußt geworden iſt. So gibt der Marſch den Ausklang des Aktes, aus C-dur nach F-dur verdunkelt und nur der einen Stimme zugeteilt, aus ihr aber die anderen in ſchnellem Aufſtieg faſſend und in den Schlußakkord reißend.

Der erſte Akt hat die Aufſtellung und Zuſpitzung der Gegenſätze gebracht, der zweite bringt die Anbahnung des Ausgleiches. Er vollzieht ſich in Sachs durch das Bewußtwerden der Kontraſte und die Erkenntnis ihres höheren Gemeinſamen. Es liegt gedanklich in der Idee der Kunſt durch Arbeit: ſie faßt Handwerkertum und Begeiſterung zuſammen. Es liegt formell in den Liedern des Sachs. Als Gegenſtücke der Walter-Lieder ſpinnen ſie deren Lyrik weiter und paſſen ihren enthuſiaſtiſchen Schwung der feſten Rhythmik der Arbeitsbewegung ein. Das Ausdruckslied der Jugend hat den Meiſter-Marſch geſprengt und das Sehnſuchtsgefühl in Sachſens Bruſt geworfen. Nun wird es vom Meiſter aufgenommen und durch ihn zur Freiheit der plaſtiſch gefügten Form geführt. Zwiſchen beiden Liedern des Sachs, dem lyriſchen Flieder-Monolog und dem die Tätigkeit des Schaffens preiſenden Schuſterlied, ſpielt das äußere Geſchehen. Es gruppiert ſich um die Lieder als die Mittelpunkte beider Akthälften. An ihnen verdeutlicht ſich die Scheinhaftigkeit der Kontraſte, die zur Zuſpitzung des erſten Finales geführt hatten.

So geſtaltet ſich der zweite Akt zur humoriſtiſchen Umkehrung des erſten. An Stelle des jugendlichen Sängers tritt der Meiſter in den Mittelpunkt und beſtimmt den lyriſchen Grundklang. Der Merker ſingt das Probelied und der Junker richtet über die Zunft. Für den ehrſamen Kothner als Aufrufer erſcheint der Nachtwächter, das Schlußgewirr der ſtreitenden Meiſterverſammlung verkehrt ſich in den Johannisnachtsſpuk der Prügelſzene, der Burſche ſchlägt den Stadtſchreiber, der Entführer wird ſelbſt entführt. Alles iſt verdreht, das ganze Geſchehen wie durch einen Vexierſpiegel auf den Kopf geſtellt. Es iſt die äußere Fortſetzung durch Umkehrung aller Verhältniſſe, Geſtalten, Formen. Führte der erſte Akt vom Choral zum Lehrbubentanz, ſo führt der zweite vom Lehrbubentanz zur choralhaften Intonierung des Ständchens im Maſſenenſemble. Das Motiv des Mißverſtändniſſes herrſcht: David mißverſteht Lene, Eva mißverſteht Sachs, Walter mißdeutet den Klang des Nachtwächterhornes. Beckmeſſer hält Lene für Eva, David ſieht in Beckmeſſer einen Nebenbuhler. Ein Irrtum erzeugt den anderen, bis ſich das

Ganze zum Knoten ballt, der nur noch durch Gewalt lösbar iſt. Aus dieſer Kette der Wirrniſſe geſtaltet ſich das muſikaliſche Formenſpiel. Es iſt der zweite Teil der Durchführung. Nachdem die Themen und Formtypen in ihrer äußerlichen Gegenſätzlichkeit zuſammengeführt ſind, werden ſie nun im Sinne kunſtvoller Verflechtung durchgearbeitet.

Die Einleitungsſzenen greifen auf den tänzeriſchen Schluß des erſten Aktes zurück durch Wiederaufnahme des Seidenkränzlein-Liedes und ſeine Fortſetzung in den Johannistagschor der Lehrbuben. Aus den humoriſtiſchen Erſcheinungen treten die lyriſch empfundenen hervor: Pogner, Eva, Sachs. Die äußere Anknüpfung an das Letztgeſchehene leitet zur inneren über, ſie wird gegeben durch das Lied. Der Sehnſuchtsgedanke: „Es ſchwillt und ſchallt, es tönt der Wald" und die harmoniſche Terzenweiſe „Da fühlt' ich's tief ſich regen, als weckt' es mich aus dem Traum" tönen in Sachſens Erinnerung nach, drängen zu liedhafter Ausſprache. „Lenzes Gebot, die ſüße Not" iſt die Deutung, die Sachs aus ſich für die neue Weiſe findet, ohne ſich ihren beſonderen Sinn ſchon klären zu können. So geht ſie in neuer Umbildung über in den Dialog mit Eva. Durch ihn vollzieht ſich die Entwicklung des Liedkeimes. Das Geſpräch erſchließt Sachs das Geheimnis der Liedmelodie: den Willen ihrer Entfaltung von Walter zu Eva. Damit iſt der Weg vom Traum zur Wirklichkeit gefunden, der erſte lyriſche Abſchnitt des Aktes abgeſchloſſen. Sein Verlauf hat die Weiterführung des Liedgedankens von der träumeriſch ſinnenden zur erkennenden Übernahme in Sachſens Bewußtſein gebracht. Das Wechſelgeſpräch mit Eva hat gezeigt, welcher Formentfaltung das ſcheinbar Formloſe zuſtrebt. Dieſe Form und dieſe Regel nun zu gewinnen, iſt die Aufgabe: „Das dacht' ich wohl. Nun heißt's: ſchaff' Rat."

Rat im Handlungsſinne iſt Form im Sinne des künſtleriſchen Geſchehens. Form ſchafft die Arbeit. So beherrſchen Arbeit und Form den Spuk des Erſcheinungsſpieles, der ſich in der zweiten Akthälfte entfaltet. Zwiſchen ihr und dem erſten Szenenkomplex ſteht ein Intermezzo: Walters Erſcheinen. Handlungsmäßig die Drehung des Aktes aus der lyriſchen in die humoriſtiſche Sphäre, iſt es muſikaliſch der Leidenſchaftsausbruch des Liedgedankens. Dieſe Leidenſchaft droht aus der Sehnſucht in wirkliches Handeln überzugreifen, der Ausdruck will die widerſtrebende Form durch Gewalt zwingen. „Aufgepaßt, das darf nicht ſein." An Stelle der Leidenſchaftstat muß die Kunſttat treten. Der Ent-

führungsplan, kaum ausgeſprochen, wird zur Farce, über die dunkle Gaſſe fällt plötzlich das Licht des Schuſters. Hat er im erſten Teil die Botſchaft der Jugend und Sehnſucht in ſich aufgenommen, ſo verkündet er ihr nun die Botſchaft des ſchaffenden Formens. Beide Kunſtpreisbewerber hören zu: der Magiſter und der Junker, der Pedant der Regel und der Pedant der Freiheit. Dieſer will die Regel mißachten und die Braut entführen, jener will mit einem Marſchſtändchen die Ausdruckskraft des Liedes üben. Zwiſchen beiden, Lied und Marſch zuſammenfaſſend, tönt im Rhythmus hämmernden Schaffens das Lied vom Schuſtern der Kunſt, der Lobgeſang der Form, über die das Leder geſchlagen wird:

„O Eva! Hör' mein' Klageruf,
mein' Not und ſchwer Verdrüßen:
Die Kunſtwerk', die ein Schuſter ſchuf,
ſie tritt die Welt mit Füßen!
Gäb' nicht ein Engel Troſt,
der gleiches Werk erloſt,
und rief mich oft ins Paradies,
wie ich da Schuh' und Stiefel ließ!
Doch wenn mich der im Himmel hält,
dann liegt zu Füßen mir die Welt,
und bin in Ruh'
Hans Sachs, ein Schuh-
macher und Poet dazu!"

Der Grundklang des Schuſterns als des Sinnbildes der Arbeit war ſchon im erſten Akt im Streit mit Beckmeſſer erklungen. Jetzt weitet er ſich zum Liede. Seiner derben Rhythmik gibt die Marſchbewegung des Vierviertel-Schrittes das plaſtiſche Grundmaß, die Harmonik mündet aus der Spannung des übermäßigen Dreiklanges in eine reine Dur-Kadenz, die Melodik verklärt ſich aus der einfachen Draſtik des volkstümlichen Vortrages zu geſanglich erhobener Weihe.

Aus dieſer Dreiheit der Erſcheinungen baut ſich der zweite, als großes Finale geſtaltete Aktteil auf: die Werber zur Seite, der Schuſter in der Mitte. Walter und Eva ſind durch das Licht zum Bleiben gezwungen, Beckmeſſer muß die Merkzeichen des Schuſterhammers ertragen. Sein ſteif hüpfender Geſang iſt zuſammengefügt aus den Quartenintervallen der Lautenſtimmung. In den Haupttönen der Melodik eine Wiederholung der leeren Grundklänge des Inſtrumentes, iſt er gleichzeitig die parodiſtiſche Geſtaltung des Grundtyps der Quarten-Melodik. Anfangs nur von

Sachſens Hammermerkzeichen unterbrochen, wandelt ſich das Merker-Ständchen aus dem beabſichtigten Liebeslied zum Weckruf boshafter Poltergeiſter, zum Cantus firmus eines in unermüdlicher Rhythmik hetzenden Maſſenenſembles. Zum Hauptthema des Beckmeſſer-Geſanges tritt, der gleichen Quarten-Melodik entſtammend, ein in monotonen Sechzehntelquarten keifendes zweites Thema. In ihm finden ſich die Stimmen der Hinzukommenden allmählich zuſammen. Sie überſteigern einander chromatiſch, beide Themen drängen in fugenartiger Führung eng gegeneinander. Lehrbuben, Geſellen, Weiber, Männer nach Zünften geteilt, zuletzt die Meiſter werden in das ſich unlösbar verſchlingende Stimmgewirr gezogen. Der Beckmeſſer-Geſang klingt aus den Bäſſen wie ein Choral, mit langen Fermaten auf den Zeilen-Zäſuren. Über ihn türmen ſich die Aufruhr-Quarten in gewaltſamen Steigerungen und diſſonanten Zuſammenklängen, bis mit dem durchdringenden Ton des Nachtwächterhornes der Spuk ebenſo plötzlich auseinanderſtiebt, wie er ſich geballt hat. Der Hammerſchlag des Schuſterliedes, der die Szene eröffnete, gibt ihr auch den Abſchluß. David fliegt zurück in das Haus, Eva wird in das ihrige geſchoben, Walter zu Sachs hineingezogen, der zerſchlagene Beckmeſſer hinkt durch die Gaſſe zurück. Walter-Lied und Beckmeſſer-Ständchen hallen leiſe aus im E-dur der Mondnachtklänge.

Die Durchführung des zweiten Aktes löſt die Formtypen in ihre Bewegungselemente, der dritte Akt fügt ſie zu höherer Einheit aneinander. Dieſe Vereinigung geſchieht zuerſt in der Sachs-Natur ſelbſt. Aus der Kontraſtierung beider Typen geſtaltet ſich das Vorſpiel zum dritten Akt. Das Lied erſcheint als monologiſch freie Führung der einzelnen Baßſtimme. Es iſt in Wahrheit das Lied: die gefühlsmäßige und klangliche Grundlinie des Schuſterliedes, die ſchon im zweiten Akt der Schlußſtrophe eingewoben war und nun ſelbſtändig als melodiſcher Reingehalt des Liedes hervortritt. Dem polyphon verflochtenen, unabgeſchloſſen verklingenden Lied entgegen ſtellt ſich die verklärende Form. Analog dem Meiſter-Marſch iſt ſie melodiſch wieder als Skala geprägt. Sie erſcheint im feierlichen Schritt des Chorales, mit dem Weckruf der aufwärtsgerichteten Quarte beginnend, als frommer Marſch. An ihm ſteigt die rhythmiſch und harmoniſch gelöſte Melodie des Schuſterliedes empor, in ihn kehrt ſie aus der Höhe zurück, um dann ſzeniſch wieder in die Grundlinie zu verhallen.

Auch dieſes Vorſpiel gehört zu den früheſten Konzeptionen. Wagner berichtet darüber an Mathilde am 22. Mai 1862, ſeinem 49. Geburtstag: „Jetzt zur Einleitung des dritten Aktes, wo, wenn der Vorhang aufgeht, Sachs in tiefem Sinnen daſitzt, laſſe ich die Baßinſtrumente eine leiſe, weiche, tief melancholiſche Paſſage ſpielen, die den Charakter größter Reſignation trägt: da tritt, von Hörnern und ſonoren Blasinſtrumenten die feierlich freudig helle Melodie des ‚Wacht auf! Es rufet gen den Tag: ich hör' ſingen im grünen Hag ein' wonnigliche Nachtigall' wie ein Evangelium hinzu, und wird wachſend von dem Orcheſter durchgeführt. Es iſt mir nun klar geworden, daß dieſe Arbeit mein vollendetſtes Meiſterwerk wird und – daß ich ſie vollenden werde".

Wagner gibt hier die poetiſch handlungsmäßige Deutung der muſikaliſch formalen Ideen, wie ſie durch das Vorſpiel zuerſt ausgeſprochen werden. In der Aufſtellung dieſer Kontraſte iſt das Vorſpiel zum dritten Akt die Ergänzung des erſten Vorſpieles. Was ſich dort im Bilde der Bewegung und durchgeführten thematiſchen Handlung darſtellt, wird hier auf die lyriſche Faſſung beider Grundtypen zurückgeführt. Beide erklingen in reiner Gefühlsausprägung, aller Scheinhaftigkeit der äußeren Aktivität entkleidet. Beide ſind nicht mehr einander widerſprechende Gegenſätze, ſie ergänzen ſich in organiſch wachſender Folge. So gibt dieſes zweite Vorſpiel die Grundidee des Ganzen: das Formwerden der Ausdruckskraft, die Bezwingung des freien Gefühles durch feſtgliedernde Geſtaltung, im Bilde nicht mehr des Kampfes, ſondern des Aufſtieges aus der Wirklichkeit zur Phantaſiewelt der Kunſt.

Was das Vorſpiel andeutet, führt das Bühnengeſchehen des folgenden Aktes aus. Er iſt auch äußerlich in zwei Abſchnitte gegliedert, Schuſterſtube und Feſtwieſe, Innen- und Außenwelt der Kunſt und des Künſtlers. Das Vorſpiel zum dritten Akt gibt den Grundklang der erſten Hälfte, das Vorſpiel zum erſten Akt beſtimmt den Charakter des Schlußteiles. Die Spuk- und Polterklänge des zweiten Aktes tönen traumhaft nach in der eröffnenden Szene. David beginnt ſein Johannistag-Sprüchlein in der Melodik des Beckmeſſer-Ständchens, ſtimmt es dann um zur Variierung der Choralſtrophe des erſten Aktes und damit des Meiſter-Marſches, der zur Ordnung zurückkehrenden Form. Auch das Zunftmarſchthema klingt als Vorverkündung der Schlußſzene auf: „Sollſt mein ſtattlicher Herold ſein". Aber nur in der verkürzten Rhythmik der Lehrlingsſprache tönen dieſe Klänge, ſie bringen Sachs zum Bewußtſein des noch unge-

löſten Gegenſatzes. Die „leiſe, weiche, tief melancholiſche Paſſage", die melodiſche Urgeſtalt des Schuſterliedes klingt auf: „Wahn, Wahn, überall Wahn". Marſch- und Liedklänge der Durchführungsakte miſchen ſich, einander drängend, jäh auf das Sachs-Lied zurückfallend. Ein neuer Marſchgedanke erſcheint: der Quartenſchritt breitet ſich aus zur kraftvollen Sequenzmelodie:

„Wie friedſam treuer Sitten,
getroſt in Tat und Werk,
liegt nicht in Deutſchlands Mitten
mein liebes Nürenberg."

Der Marſch wird zum Sinnbild geſammelter Allgemeinkraft, die zur Dur-Kadenz ſtrömt. Plötzlich verzerren ſich die klarſchreitenden Motive, die Rhythmen verwirren ſich, die Quarten tönen in diſſonanter Verbildung als Beckmeſſer-Ständchen, als Aufruhr-Rufe: „Wer weiß, wie das geſchah?" Das Lied, in Mondnachtklänge gelöſt, gibt Antwort:

„Ein Glühwurm fand ſein Weibchen nicht;
der hat den Schaden angericht't. –
Der Flieder war's: Johannisnacht!
Nun aber kam Johannistag!"

C-dur hebt ſich neu hervor, der feſtlich ſchreitende Quartenmarſch klingt wieder an, die Verheißung der Preislied-Melodie heraufführend. Der Ausdruck iſt aus der lyriſchen Betrachtung zu rhythmiſch plaſtiſcher Feſtigung gelangt. Das Meiſterbewußtſein hat den Lied-Wahn durchſchaut und vermag ihm nun das Ziel der Form zu zeigen. Die Spuknacht hat Walter den Traum geſchenkt, den er nicht zu deuten wagt. Sachs weckt ihn zum Bewußtſein: „Was gilt's, es gab der Traum Euch ein, wie heut Ihr ſolltet Meiſter ſein?" Der Dialog entwickelt ſich zur Kernſzene des Werkſinnes: zur Metamorphoſe des Liedes aus der Zufälligkeit gefühlvoller Improviſation in die Meiſterform:

„Mein Freund! In holder Jugendzeit,
wenn uns von mächt'gen Trieben
zum ſel'gen erſten Lieben
die Bruſt ſich ſchwellet hoch und weit,
ein ſchönes Lied zu ſingen
mocht' vielen da gelingen:
der Lenz, der ſang für ſie.
Kam Sommer, Herbſt und Winterszeit,
viel Not und Sorg' im Leben,
manch ehlich Glück daneben:

Kindtauf', Geſchäfte, Zwiſt und Streit:
denen 's dann noch will gelingen,
ein ſchönes Lied zu ſingen,
ſeht, Meiſter nennt man die!"

Was die Worte begrifflich lehren, vollzieht ſich im muſikaliſchen Klang. Sachs nimmt die Weiſe Walters auf. Der Meiſter-Marſch umfaßt das Lied, zieht es in ſeine Grundbewegung, die Motive klärend, in ihrer rhythmiſchen Prägnanz ſtärkend. Biegſam, wandlungsfähig gemacht, wachſen ſie zu plaſtiſch erfaßten muſikaliſchen Sprachgeſtalten der durchführenden Entwicklung. Die improviſierte Ausdrucksphraſe wird zur motiviſchen Individualität, die dem lenkenden Willen gehorcht. Aus dieſer Belehrung geſtaltet ſich das neue Lied, improviſiert und geformt, geträumt und gedichtet zugleich. Es iſt das Lied nicht ſtürmiſchen Überſchwanges wie im erſten Akt, ſondern maßvoller Beſonnenheit im Wort. Es jagt nicht im Ausdrucksungeſtüm Harmonien und Intervalle durcheinander, es ſchreitet in klarem C-dur, nur im Mittelteil nach der Dominante ausweichend. Aus dem rein akkordiſch gerichteten Quartenkeim ſpinnt ſich eine einfache, plaſtiſch abgegrenzte Geſangslinie von reinem Ebenmaß der Gliederung.

Das Lied iſt Form geworden, der Wahn des Liebesrufes in die feſte Bahn rhythmiſcher Ausdrucksbeherrſchung gelenkt. Das Gegenbild taucht auf: Beckmeſſers verzerrte Marſchklänge, die zum Liede ſtreben. Die Ständchen-Weiſe iſt im Johannisnachtsſpuk zerſtoben, da drängt ſich die Liedmelodie des Ritters in ihrer neuen, gereinigten Form vor die Phantaſie. Szeniſch durch den Anblick des niedergeſchriebenen Gedichtes vermittelt, das von Sachs an Beckmeſſer geſchenkt wird, erfährt das Lied eine neue Umwandlung. Aus dem Dreiviertel-Takt des lyriſchen Geſanges entwickelt ſich ein Walzer der Quartenmelodik, der ſich zu grotesker Beſchleunigung ſteigert und in die Lehrbubenweiſe des Seidenkranz-Singtanzes treibt. Was in Walters Vortrag zur Form lyriſcher Gefühlsdarſtellung wurde, geſtaltet ſich durch Beckmeſſer zum Tanz. Jeder Werber iſt auf ſeine Natur zurückgeführt, jeder hat die Form gefunden, die ſeinem Weſen entſpricht, und hat dabei ſich ſelbſt das Geſetz geſtellt. Dieſes Geſetz iſt das Herrſchende, es geſtaltet aus gleichem Keim dort das Lied, hier den Tanz, die Meiſterregel führt beide auf die unfreiwillige Enthüllung ihres Weſenskernes.

Die Enthüllung wirkt weiter auf Sachs ſelbſt hinüber. Zwei Liedſtrophen hat Walter aus Sachſens Belehrung gewonnen, die dritte: die

Erfüllung des Traumes zur Wirklichkeit gibt ihm der Anblick der bräutlich geſchmückten Eva. Der gleiche Anblick weckt in Sachs ſelbſt noch einmal die überwundene Leidenſchaft. Hier iſt der Punkt, an dem die Erſcheinungen des Jungen und des Alten innerlich zuſammenhängen, und der Formſieg des einen das Gefühlsopfer des anderen bedeutet. Es iſt die Begegnung Wotans und Siegfrieds in geklärter Erfaſſung. Aus der dritten Liedſtrophe bricht Sachſens Wahnklang hervor, nicht mehr, wie am Beginn, traumverloren: in überſtrömender Kraft, vom Liebesruf umſpielt, von den Schreitrhythmen des Marſches getragen. Aber nicht Pathos, ſondern Befreiung vom Pathos ſuchend, lenkt er nun zum letztenmal in das Schuſterlied über. Eva nimmt es ihm ab, Schuſterlied und Wahngedanke wechſeln aus der Mannes- in die Frauenſtimme, ſie gibt ihnen befreiende Verklärung:

„O Sachs! mein Freund! Du teurer Mann!
Wie ich dir Edlem lohnen kann!
Was ohne deine Liebe,
was wär' ich ohne dich,
ob je auch Kind ich bliebe,
erweckteſt du mich nicht!"

Spiel und Leidenſchaftshandlung ſind dicht an die Grenzen ihrer Bezirke gelangt. Es berühren ſich zwei große Werkkreiſe, und dieſe Berührung weckt unmittelbaren Nachhall in der Muſik ſelbſt. Das „Triſtan"-Chroma und Markes Frage nach dem Warum klingt auf:

„Mein Kind,
von Triſtan und Iſolde
kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug, und wollte
nichts von Herrn Markes Glück."

Nur dieſe kurze Spanne währt der Ausblick in das Menſchliche des Geſchehens, dem Handlung und Muſik in der Hochſpannung des Gefühlsausdruckes ſo nahegerückt ſind, daß das andere Reich unmittelbar vor ihnen liegt. Dann ſchlägt die Bewegung mit geſteigerter Kraft zurück. Das Innengeſchehen iſt abgeſchloſſen, der Ausdruck hat ſich in jedem zur Form geſtaltet, der Geſang hat die Regel ſeines Baues gefunden. Nun findet er auch den Zuſammenſchluß der Stimmen, deren Vielfältigkeit zur höheren Einheit überindividuellen Ineinanderklingens ſtrebt. So baut ſich als Abſchluß das Quintett. Den Vorſpruch gibt der Meiſter mit dem Meiſter-Klang. Die Marſchthemen rollen, aus der zünftigen Enge des

Kothner-Spruches befreit, und doch die nämlichen, in unveränderlicher Stetigkeit. Das Lied wird von der Frauenſtimme mit dem chromatiſch anſteigenden Lenz- und Liebesruf begrüßt. Dann nehmen es die drei Hauptſtimmen auf, von den Nebenſtimmen Davids und Magdalenes begleitet. In den Umſchlingungen der Klanglinien erſcheint die Melodie als anfang- und richtunggebend, das in ihr enthaltene Geheimnis des Klingens aber deutet erſt die Harmonie. In immer neuen Bewegungen durchdringt ſie teilend und löſend die tönenden Stimmen, die ſich nun zum Vollklange der aufgeſchloſſenen Harmonie zuſammenfügen.

Mit dieſer Ausdeutung der einſtimmigen Liedmelodie nach ihrem harmoniſchen Inhalt durch die ſingenden Stimmen iſt die innere Handlung des Liedes und ſeines Werdens abgeſchloſſen. Mit dem Vorſpruch Sachſens iſt die Beziehung von Marſch und Lied, von formgebender rhythmiſcher und ausdruckgebender melodiſcher Kraft aufgenommen. Ihre letzte Zuſammenführung und damit die Erkenntlichmachung der herrſchenden Bedeutung des Marſches bleibt der Schlußſzene vorbehalten. Feſtrhythmen geben die Überleitung, die Gewerke ziehen auf, jedes in einem beſonders charakteriſierten Marſchbilde gezeichnet, die Schneider mit der Parodie von Roſſinis „Tancred"-Kavatine als tenoralem Meckerchor. Die Heiterkeit der Marſchtypen ſteigert ſich zum Tanz, er faßt die humoriſtiſchen Formelemente des Werkes zuſammen: die Lehrbuben tanzen den Quartenwalzer des motiviſchen Grundklanges. Die Meiſterthemen, zuerſt vereinzelt aufklingend, ſchließen ſich in breiter Steigerung zuſammen, die innere Verbindung zum erſten Vorſpiel iſt gewonnen. Was dort allgemeiner Stimmungsrahmen war, erſcheint durch das Vorangehende zu höchſter Beſtimmtheit ſzeniſcher Anſchaulichkeit geſteigert. Der Marſch in allen Verſchiedenheiten ſeiner Charaktere: als Handwerkeraufzug, als Umbildung zum Lehrbubentanz, als Meiſter-Marſch, als ſchöpferiſche Kunſttat des „Wach' auf"-Chorales, als Feſtidee der Anrede Sachſens an das Volk iſt bildhaftes Leben geworden. Ihm folgt das Lied, aus dem der feſte Marſchrhythmus immer wieder melodiſche Kraft ſchöpfen muß, der Einzelgeſang, nach dem der Marſch verlangt, um die innere Friſche der Außenbindung bewahren zu können. Es kommen die Werber: der verkürzte Lehrbubenmarſch führt den erſten ein, die Stakkatoklänge des Vorſpieles begleiten ſein Auftreten. Was im Wahnſpiele der Johannisnacht Verwirrung ſtiftete, bewirkt im Lichte des Johannistages Erheiterung.

Das Lied ohne zeugende Ausdruckskraft des Gefühles zergeht im Gelächter. Wie in der Schuſterſtube, ſo wird auch hier der Tanz zum Ausklang der Beckmeſſer-Natur. Der Narr muß ſich offenbaren durch die Form des unfreiwilligen Tanzes, in ihr verſchwindet ſein Werben und Singen.

An die Stelle des Tanzes tritt nun das richtige Lied. Als Ritterthema kündigt es ſich an, entfaltet ſich aus dem Liebesruf wie im erſten Akt. Im Gleichſchritt der gebauten Form übt es das Geſetz der Bindung, melodiſch ſingend weckt es das Singende in allen Hörern zum Mittönen:

„Gewiegt wie in den ſchönſten Traum,
hör' ich es wohl, doch faſſ' es kaum!
Reich' ihm das Reis, ſein ſei der Preis,
keiner wie er zu werben weiß."

Alle Stimmen einen ſich unter dem Melodiebogen des Liedes, Volk und Meiſter ſind in ſeine Kraft gezwungen, über allen ſchwebt die Stimme Evas mit der Botſchaft der Erfüllung.

Lied und Marſch ſind fertig, jedes in ſich, im Bewußtſein der eigenen, beſonderen Art. Aus der Welt des Marſches kommt der Siegespreis des Liedes, aber dieſes will nur den Preis, nicht die Welt, aus der er ſtammt. Da greift zum letztenmal der Wahnlenker ein, Größe und Bedeutung der Marſchbindung, des Meiſterweſens verkündend. Über alles nur Gefühlsmäßige hinaus ragt die geſtaltende Form. Wo ſie in der äußeren Welt zergeht, da bewahrt ſie ihre ſchaffende Kraft im Phantaſiereich der Kunſt. Ohne die feſte Prägung des Marſches kein Lied und kein Liedespreis, ohne die Form kein Ausdruck, vereinigt erſt wirken ſie lebendig und ſchaffen die Kunſt. Im Geſang des Volkes und der Meiſter kehrt das Schlußbild des erſten Vorſpieles wieder: die Liedmelodie, gelöſt in den Rhythmus des Schreitens, ruhend auf dem Untergrunde des Meiſter-Marſches. Sein Hauptthema zieht die Baßlinie, während der verkleinerte Zunft-Marſch die harmoniſche Füllung gibt. Im Symbol der Form, die alles umſpannt, ſpiegelt ſich der Wille, der das Ganze erzeugt hat. Wort und Ton feiern die Kunſt als Inhalt und Heldin eines muſikaliſch ſzeniſchen Geſchehens: des Ausdruckwerdens durch die Kraft der Meiſterform.

II. SIEGFRIED

(3. Akt)

DIE UMSCHAU: BEETHOVEN

Als Wagner im Oktober 1867 in Triebschen die Partitur des „Meister"-Werkes abschloß, hatte sich mit der Verheißung der Kunst auch die Verheißung des Lebens verwirklicht. Er war nicht mehr der Suchende, Einsame. Der Wanderer hatte Heim, Weib, Kinder gefunden, der Sehnsuchtstrieb seiner Kunst hatte in die Wirklichkeit gezaubert, was nur der Phantasie erreichbar zu sein schien. „Wir geraten von Jugend auf in die Kunst ohne zu wissen wie," hatte er 1852 an Röckel geschrieben. „Und erst wenn wir die Kunst bis an ihr Ende durchdringen, gewahren wir zu unserem Jammer, daß uns eben – das Leben fehlt." Die Jahre bis zur Berufung nach München waren Jahre des „Durchdringens der Kunst bis an ihr Ende" gewesen. Als diese Durchdringung gewonnen war, erteilte das Leben den Preis der Erfüllung. Leben nicht als Selbstzweck im Sinne nur menschlicher Beglückung. Leben, wie es die Kunst jetzt brauchte, um gemäß den ihr eigenen Gesetzen weiterwachsen zu können.

In dieser Notwendigkeit des Lebens für die Kunst liegt der schicksalhafte Zwang des Schrittes, den Wagner tat, als er Cosima von Bülow zu sich zog. Zum dritten Male wiederholte sich in Wagners Leben die Erscheinung, daß die Frau eines anderen ihm als die Ersehnte entgegentrat. So waren ihm Jessie Laussot und Mathilde Wesendonk begegnet. Das

Unerfüllbare der Neigung lag bei beiden nicht nur in der Perſönlichkeit und den äußeren Verhältniſſen begründet. Es ergab ſich im höheren Sinne aus der tragiſchen Schaffenseinſtellung Wagners ſelbſt. Die Geſtalt Coſimas verbindet die tragiſche Welt der Leidenſchaft mit der heroiſch idylliſchen der heiteren Kunſt. Der Übergang iſt innerlich vorbereitet durch die Wandlung des Künſtlers ſelbſt. Vollzogen wird er als grauſamer Schnitt in ein fremdes Leben, in das ſich das eigene gewalttätig, der neuen Liebesnahrung bedürftig, hineinpflanzt, um hier friſche Wurzel zu ſchlagen.

Coſima, „Liſzts wunderbares Ebenbild, nur intellektuell über ihm ſtehend", brachte die Vereinigung mit dem Teil Liſztſchen Weſens, den Wagner von jeher als ihm zugehörend empfunden hatte. Schweſter Blandines, durch Begabung, Wiſſen, Kultur der Perſönlichkeit die ungleich reichere Erfüllung des Pariſer Venusgedankens, war ſie an Genialität nachfühlender Hingabe dem Vater ähnlich, durch die Selbſtentäußerung des erſten Gatten zum Dienſt am ſchaffenden Geiſte erzogen. Alles ließ die früheren Frauengeſtalten ihr gegenüber nur als Vorahnungen erſcheinen. Aber auch das Übergewicht der perſönlichen Bedeutung hätte nicht die Entſcheidung bringen können, wäre nicht die Kunſt Wagners reif geweſen zum Einſtrömen in die Wirklichkeit des Lebens. Die Herrin Iſolde war in der Ekſtaſe der Verzückung vergangen, die Liebesgöttin in die Tiefe verſunken. Die ſchlafende Wunſchmaid aber harrte des Weckers. Muſe und Weib vereinigt waren dem Sänger des Preisliedes erſchienen, Muſe und Weib in einem zuſammengefaßt mußten aus dem Traum zur Wirklichkeit werden.

Der Vollendung der „Meiſterſinger" parallel läuft die äußere Geſchichte der Verwirklichung. Sie beginnt mit der Nachricht vom Tode Minnas im Frühjahr 1866. In Dresden lebend, ſtets für Wagner ein Zimmer bereit haltend, hatte ſie die letzten Jahre ihres Daſeins im ſtillen Gedenken der Vergangenheit verbracht. Durch ihr Hinſcheiden wird den längſt beſtehenden heimlichen Beziehungen unerwartet ein Weg zur Klärung gewieſen. Coſima, ſchon in den Münchener Tagen Wagners Vertraute und Geliebte, reiſt zu ihm, beide finden das Triebſchener Eiland bei Luzern als künftige Heimſtätte. Bülow, bisher vertrauend, wird durch einen zufällig geöffneten Brief wiſſend. Er begibt ſich nach Triebſchen und fordert, mit der unabwendbaren Scheidung der Ehe einverſtanden, die zweijährige Trennung Coſimas von Wagner. Dieſer Wunſch eines peinlichen Ehrgefühles wird abgelehnt, Coſima überſiedelt mit den

Kindern im Mai 1866 nach Triebschen. Es folgt eine Übergangszeit, in der Bülow den Anschein der Ehe zu wahren sucht. Er ist Gast in Triebschen, er tritt in München sein Amt als Hofkapellmeister und Direktor der Musikschule an, er dirigiert die Neustudierungen des „Lohengrin", des Pariser „Tannhäuser", die Erstaufführung der „Meistersinger" am 21. Juni 1868. Er sucht die Idee des Dienstes an der Sache mit fanatischer Überspannung der Willenskräfte rein zu halten vom Persönlichen, er hofft auf eine Lösung, die nicht völlige moralische Vernichtung seiner eigenen Existenz bedeutet. Aber das Rad rollt über ihn hinweg. Liszts Vermittlung, auf Schonung Bülows bedacht, bleibt fruchtlos. Der Bruch mit dem Vater und Freunde erschüttert Cosimas und Wagners Entschlossenheit ebensowenig, wie die Abwendung des Königs und das Urteil der Öffentlichkeit. Sie bleiben in Triebschen. Es vergehen noch wirklich zwei Jahre, bis die gesetzliche Scheidung 1870 ausgesprochen und am 25. August, nach Cosimas Übertritt zur protestantischen Kirche, die Ehe geschlossen wird. Ein Jahr vorher, am 6. Juni 1869, war der Sohn Siegfried geboren, wenige Wochen später, am 21. August, der Kompositionsentwurf des neuen Werkes dieser Zeit, des dritten „Siegfried"-Aktes, abgeschlossen worden.

In ihm lag das Gebot der Lebenswendung. Wie er nur durch sie Form werden konnte, so hatte er sie der höchsten Gewalt des Widerstandes: den Gesetzen der Freundschaft, des Vertrauens, der menschlichen Wahrhaftigkeit und Klugheit abgetrotzt. „Ich bin 36 Jahre alt geworden, ehe ich erriet, was eigentlich der Inhalt meines Kunstdranges sei: solange galt mir die Kunst als der Zweck, das Leben als das Mittel." Dieses Wort aus dem Jahre 1849 ist ebenso gültig auch für 1869. Das Leben blieb stets „Mittel", auch dann, als es Wünsche gewährte, deren Nichterfüllung bisher den schöpferischen Sehnsuchtsantrieb gegeben hatte. Nicht das Zweckverhältnis von Leben und Kunst hatte sich geändert. Die Schaffensrichtung selbst hatte in dem großen Drehpunkt der „Meistersinger" eine Wendung erhalten. Aus ihr stiegen neue Lebensbilder auf, erfreuender, beglückender als die früheren, nicht aber um den Menschen zu befriedigen, sondern weil der Kunsttrieb es jetzt so gebot. Einst hatte Wagner diese Kunst „das Lied der geblendeten sehnsüchtigen Nachtigall" genannt, das „plötzlich allen Grund verlieren würde, wenn ich eben die Wirklichkeit des Lebens umarmen dürfte". Die Schicksalswendung von Triebschen erweist die Selbsttäuschung in diesem Wort. Der Übergang vom Traum zur Wirklichkeit nimmt der Kunst nichts von ihrem inneren Antrieb, weil

dieſer nicht aus dem Leben erwächſt, ſondern es nach ſeinen Forderungen geſtaltet. Das Geſetz des ſchaffenden Willens ſetzt an die Stelle der tragiſchen Spannung die befreiende Löſung. Es übt damit die Nebenwirkung menſchlicher Beglückung, ermöglicht ſo eine neue Steigerung der Kräfte in der abſteigenden Linie des Lebens. Nicht Coſima, nicht das Idyll von Triebſchen, nicht die Vernichtung Bülows iſt das Weſentliche der Begebenheit. Es iſt die Entſtehung des dritten „Siegfried"-Aktes und, von ihm aus, der Wurf in die Zukunft zur Vollendung des Geſamtwerkes.

Der dritte „Siegfried"-Akt iſt eine der ſeltſamſten Schöpfungen innerhalb aller Werke Wagners. Die erſte Konzeption fällt in das Jahr 1851, der „junge Siegfried" wird als künſtleriſcher Niederſchlag der Selbſtbefreiung aus der Konvention ſpontan niedergeſchrieben. Aber in die Geſtaltung des Willens zum Rein-Menſchlichen, zur neugeſchaffenen, naturhaften Form miſcht ſich eine tiefgreifende ideelle Vorkonzeption: die Erweckung des Weibes. Wagner iſt ſich der Bedeutung der Idee ſchon damals bewußt. „In unſeren feurigen Dresdener Geſprächen," ſchreibt er an Röckel, „gerieten wir ſchon darauf: nicht eher ſind wir (als menſchliche Geſellſchaft) das, was wir ſein können und ſollen bis – das Weib nicht erweckt iſt." Das Ziel iſt erkannt, aber der Weg läuft nicht in der Geradlinigkeit, wie ihn die hellſeheriſche Ahnung der „Siegfried"-Konzeption ſkizziert hatte. Bevor das Weib erweckt werden kann, muß die Natur des Weiblichen erfaßt, muß das Weib als Grundmacht künſtleriſchen Schaffens dem Bewußtſein gegenwärtig werden. Weib nicht als Individual-Erſcheinung, Weib als triebhafte Naturkraft, als Element unmittelbarer Gefühlsverſinnlichung gegenüber der männlichen Geſtaltungskraft, der Form. Weib als löſende Muſik gegenüber dem Handlungswillen begrifflich ſichtbaren Geſchehens.

Wagners Grundauffaſſung des Schaffens drängt zur Vorſtellung der Geſchlechtscharaktere als Grundſymbole, aus denen der ſchöpferiſche Akt erwächſt. Wort und Ton, Handlung und Muſik, begriffliches und gefühlsmäßiges Geſchehen erlangen die Bedeutung dualiſtiſcher Geſchlechtstypen. Die ſzeniſchen Erſcheinungen von Mann und Weib ſind nur letzte Auswirkungen einer geſchlechtlich bedingten Schaffensvorſtellung. Die Grundidee des Wort-Ton-Kunſtwerkes: die zur plaſtiſchen Anſchauung ſich formende Gefühlshandlung wurzelt in der Auffaſſung beider Geſtaltungselemente, Muſik und Handlung, als einander

bedingender Geſchlechtscharaktere. Dieſe Auffaſſung ſpiegelt ſich in der Entwicklung der Frauengeſtalten. Senta, Eliſabeth, Elſa ſind Phantaſiebilder der Sehnſucht nach der entſpannenden Löſung durch das Weib, die Venus des Dresdener „Tannhäuſer" iſt die Skizze zur Brünnhilde von „Siegfrieds Tod", die erwachende Brünnhilde des „jungen Siegfried" von 1851 wird zur erſten Ahnung der weiblichen Erfüllungskraft. Muſikaliſch noch nicht erfaßbar, führt ſie über den zaghaften Entwurf der Freia, über die Wunſchmaid Wotans, über die Steigerungen des weiblich Ausdrucksmäßigen in der Iſolde und der Pariſer Venus zum Traumbilde der Vereinigung von Muſe und Eva im Preisliede der „Meiſterſinger". Der Liebesdrang des Menſchen bahnt die Erlebniswege, die Geſtaltungskraft des Künſtlers ſchreitet ſie empor. Das Ziel iſt die Befreiung des Weiblichen im höchſten Sinne als der Kraft des Ausdruckgebärenden.

Wagner zeigte bis hierher die Geſchlechtscharaktere in tragiſcher oder heiterer Gegenüberſtellung, er trennte ſie gewaltſam oder führte ſie zueinander. Nun erhebt er ſich zur Darſtellung der Vereinigung ſelbſt. Männliches und Weibliches, Form und Gefühl, jedes für ſich zur Reife gelangt, ſtehen einander gegenüber. Alles äußerlich Hemmende gehört der Vergangenheit an. Die beiden ſchöpferiſchen Grundprinzipe erſcheinen in vollkommen reiner Weſenserfaſſung: als Elemente. Was ſie zueinander zieht, iſt nicht Sehnſucht, nicht Leidenſchaft. Es iſt das Hochgefühl urbeſtimmter Zuſammengehörigkeit jenſeits jeder tragiſchen oder humoriſtiſchen Konfliktsſpannung.

In dem Fehlen des eigentlich ſtofflichen Inhaltes, in der nur typenhaften Gegenüberſtellung beider Geſchlechtscharaktere als Gattungsrepräſentanten zeigt ſich eine Verwandtſchaft des dritten „Siegfried"-Aktes mit dem Pariſer „Venusberg." Zwiſchen beiden einaktig empfundenen Werken beſtehen Beziehungen mannigfacher Art. In beiden vollzieht ſich die Verknüpfung einer weit zurückliegenden Vergangenheit mit einer neu errungenen künſtleriſchen Gegenwart. Wie der Pariſer „Venusberg" die Zuendeführung der „Triſtan"-Linie, ſo iſt der dritte „Siegfried"-Akt das ergänzende Nachſpiel der „Meiſterſinger". Wie die Pariſer Venus das Ausdrucksleben der Chromatik, ſo bringt die Erſcheinung Siegfrieds den Formwillen der Diatonik zur Abſchlußſteigerung. Geſchieht im Pariſer „Tannhäuſer" das Erwachen des Mannes, ſo geſchieht im dritten „Siegfried"-Akt die Erweckung des Weibes. Nicht nur die Wunſchmaid Brünnhilde, auch Iſolde und Venus ſind im Überſchwang

der Gefühlshingabe in die Nacht verſunken. Das Weibliche, wie Wagner es von der Dresdener Venus ab erfaßt, endet ſtets im ſomnambulen Schlaf als letzter Gefühlsſteigerung. Die ſiegende Kraft des ſtiliſierten Formwillens weckt die vom Traum umfangene Ausdruckskraft des Gefühles. Das iſt die innerlich bedingte Symbolik des Vorganges.

Die Wendung zur ſymbolhaften Geſchehensvorſtellung ergibt ſich aus der Wendung von der naturhaften zur ſymbolhaften Kunſterfaſſung. Durch ſie wird der Zugang zur Welt des dritten „Siegfried"-Aktes erſchloſſen. Die Geſtalten dieſer Welt ſind nicht mehr reale Handlungskräfte. „Du biſt nicht, was du dich nennſt", ruft Erda Wotan zu. Das Wort gilt für alle Erſcheinungen der neuen Sphäre. Sie ſind die aus der Vergangenheit heraufbeſchworenen Spiegelbilder der alten Geſtalten, ſymbolhaft geprägte Masken. Die Stil-Symbolik des letzten „Siegfried"-Aktes greift ungleich weiter aus, als die der Pariſer „Tannhäuſer"-Szenen. Blieben dieſe auf Gegenüberſtellung der beiden Grundkontraſte beſchränkt, ſo umfaßt der „Siegfried"-Akt den geſamten Entwicklungsvorgang von der Vergangenheit bis zur Gegenwart. Er iſt die große Umſchau, im Bewußtſein der Vollendung vom Höhepunkt des Daſeins aus gewonnen. Einſtiges und Jetziges wird zuſammengefaßt, das Geheimnis der Wandlung allegoriſch gedeutet. Alle Erfahrungen des Lebens und der Kunſt ſtrömen ineinander, der Schaffende vermag ſie jetzt zu überblicken und zu ordnen. Er iſt nicht mehr Diener, Sprachorgan der Geiſter, die er ſchuf und rief. Er iſt der „Meiſter", iſt ſich ihres bedeutungshaften Sinnes bewußt geworden. In freier Beherrſchung lenkt er ſie als Geſchöpfe des überlegen formenden Willens. So bringt dieſer Akt nicht nur die Szene der Erweckung Brünnhildes durch Siegfried. Ihr voran gehen zwei andere, vorbereitende und begründende Szenen: die Erweckung der Erda durch Wotan als Beſchwörung der Vergangenheit und Abwendung von ihr, die Begegnung zwiſchen Wotan und Siegfried als Symbol der Wandlung der alten Kraft in die junge, der Vernichtung des Wanderers durch den Zielfinder. Gleich der Erweckung des Weibes konnte auch dieſe Wandlung erſt von dem Künſtler geſtaltet werden, der ſie in ſich erfahren hatte, der aus dem leidenden Wunſchgotte zum Vollender der Tat gereift war. Was einſt als unmittelbare Handlung entworfen war, enthüllt nun ſeine gleichnishafte Bedeutung. Der ſtofflichen Schwere ledig, gewinnt es ein anderes, transparentes Daſein und wird ſo für die Muſik zum Objekt der neuen Stiliſierung: des Spieles.

Die drei großen Szenen dieſes Aktes, in ſich ein geſchloſſenes Ganzes bildend, ſind nicht in unmittelbarer Folge entſtanden. Während der Münchener Zeit beſchäftigte ſich Wagner vom September 1864 bis in den Spätherbſt 1865 mit „Siegfried". Die Partitur des zweiten Aktes wurde begonnen, die Kompoſition des dritten Aktes aufgenommen. Wie weit Wagner damals gelangte, iſt nicht bekannt. Da aber die Hauptarbeit der Kompoſition in Triebſchen noch faſt ein volles Jahr, vom Herbſt 1868 bis zum Auguſt 1869 erforderte, kann der in der unruhigen Münchener Zeit neben der Inſtrumentation des zweiten Aktes neugeſchaffene Teil kaum mehr als die erſte und zweite Szene umfaßt haben. Solcher Annahme entſpricht der Inhalt dieſer Szenen. In der erſten beſchwört Wotan die Wala. Das in der Tiefe ſchlummernde Werk, die ſchöpferiſche Uridee der „Nibelungen"-Welt, wird durch den Waltenden, Schaffenden zurückgerufen an das Licht:

„Dein Wecklied ſing' ich,
daß du erwacheſt;
aus ſinnendem Schlafe
weck' ich dich auf!
Allwiſſende!
Urweltweiſe!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Wache, du Wala! Erwache!"

Es iſt die Beſchwörung der gebärenden mütterlichen Kraft, ausſprechbar nur durch den Willen neuen Vollbringens. Die Erſcheinung muß ihm gehorchen:

„Stark ruft das Lied;
kräftig reizt der Zauber;
ich bin erwacht
aus wiſſendem Schlaf:
wer ſcheucht den Schlummer mir?"

Beide Urkräfte der alten Welt: der zeugende Wanderer und die Natur als Mutter des Einſtgeſchaffenen ſtehen einander gegenüber, wie ſpäter die Urkräfte der neuen Welt, in denen beide verjüngt wiederkehren: Siegfried und Brünnhilde. Im „Rheingold" erſchien Erda ungerufen, Untergang und Selbſtvernichtung der Leidenſchaft kündend und ſo Wotans Tatwillen brechend. Jetzt ruft Wotan, der Schaffende:

„Der Weckrufer bin ich,
und Weiſen üb' ich,
daß weithin wache
was feſter Schlaf verſchließt."

Sein Wille hat ſich geklärt, in ihm ſelbſt iſt der Untergangsentſchluß gereift. Aber es iſt nicht Untergang durch Vernichtung, es iſt Untergang durch Wandlung. Vergehen muß nur die alte Welt der Leidenſchaften, doch nicht der Nibelung wird ſie erben:

„Der von mir erkoren,
doch nie mich gekannt,
ein kühneſter Knabe,
bar meines Rates,
errang des Niblungen Ring:
liebesfroh,
ledig des Neides,
erlahmt an dem Edlen,
Alberichs Fluch:
denn fremd bleibt ihm die Furcht."

Das hier vorgekündete Königserlebnis war das erſte, das die Vollendung des Werkes ermöglichte, aus ſeiner Deutung gewann die Wotan-Erda-Szene muſikaliſche Geſtalt. Nicht allein das „Nibelungen"-Werk wird aus der Tiefe an den Tag gerufen. Der Schaffensentſchluß überhaupt flammt in dem weltmüden Wanderer neu auf, läßt ihn die Vergangenheit dem Untergange weihen, die Zukunft in verjüngter Kraft aus ihr erſtehen. Es iſt die autobiographiſch ſtärkſte und aufſchlußreichſte Szene, die Wagner je geſchrieben hat, autobiographiſch nicht im Sinne äußerer Erlebnisgeſtaltung. Die aus dem Schaffenswillen gewonnene Schickſalswende, die Erfüllung einer Künſtlerſehnſucht ſtellt ſich dar im ahnungshaft konzipierten Handlungsgeſchehen.

Erhält die erſte Szene durch Verkündung des neuen Schaffenswillens ihre innere Beſtimmung, ſo formt ſich die folgende zwiſchen Wotan und Siegfried zum Symbol der Verjüngung der Kraft. Der Wünſchende und der Vollbringende treffen zuſammen. Wotan trägt im Speer die Regel des alten Geſetzes, Siegfried im Schwert die neue Kraft der ſelbſtgewonnenen Form. Speer und Schwert, Geſetz und ſelbſteigene Form treffen aufeinander, das Geſetz zerbricht. Mit der Vergangenheit iſt Wotan ſelbſt dem Untergange verfallen. Der Wunſchgott verſchwindet, was an Kraft in ihm war, iſt an die handelnde Tat übergegangen. Die

neue Form hat den Weg gebahnt dorthin, wo das träumende Gefühl ihrer harrt.

War das Ziel der Neugeſtaltung die Hauptſzene des Aktes: Brünnhildes Erweckung, ſo erhalten die beiden vorangehenden Szenen jetzt durch die Symbolik der Erſcheinungen neue Daſeinsberechtigung. Als Geſtalten im Handlungsſinne hätten die Figuren der Erda und Wotans für Wagner auf dieſer Stufe der Entwicklung keine produktiv wirkende Anregung mehr geboten. Sie waren Erſcheinungen der Vergangenheit, ihre individuelle Bedeutung war mit dem erſten „Nibelungen"-Teil erſchöpft und durch die folgenden Werke überholt. Als Erinnerungen aber, allegoriſche Verkleidungen dieſes Vergangenen, das durch ſie der Gegenwart verbunden wird, konnten ſie noch einmal aus der Nacht auftauchen. Ihr Zurückſinken in dieſe bezeichnet ſinnfällig die Grenzen beider Reiche im Schaffen des Künſtlers. Es iſt demgegenüber von geringer Wichtigkeit zu wiſſen, ob beide Einleitungsſzenen noch in die Münchener Zeit fallen, oder ob nur die erſte vor der Fertigſtellung der „Meiſterſinger" geſchaffen wurde. Beide haben mehr allgemeine Bedeutung für den neuen Weg Wagners überhaupt, als für den dritten „Siegfried"-Akt im beſonderen. Geben ſie dieſem die äußere Verbindung zum Vorangehenden, ſo ſind ſie doch nur Unterbau für die abſchließende große Szene zwiſchen Siegfried und Brünnhilde. Ausdruck und Form zuſammenfaſſend, iſt ſie der Gipfelpunkt der Geſtaltungskunſt Wagners, die Höhe ſeines Schauens. Er erreicht ſie als 56jähriger, im Augenblick, wo Leben und Kunſt jenſeits aller Kämpfe als reine Harmonie ineinanderklingen.

Die ſymboliſche Deutung des Handlungsgeſchehens ergibt ſich nicht allein aus begrifflicher Erfaſſung des äußerlich Vorganghaften. Dieſe Textſymbolik entſpricht der muſikaliſchen Stilſymbolik, wie ſie ſich in der Behandlung des alten klanglichen Materiales äußert. Was einſt ſpontan aus dem Inneren gedrungen war, hatte die urſprüngliche Bedeutung durch die ſeitherige Entwicklung eingebüßt. Dieſe Entwicklung hätte nie erfolgen können, wäre nicht die damalige Art der Ausdrucksprägung ebenſo überwunden worden, wie die geſamte künſtleriſche Vorſtellungswelt, der ſie angehörte. Eine Zuendeführung der „Nibelungen" in der Art des erſten Teiles mit Hilfe des überkommenen motiviſchen Materiales wäre eine mechaniſche Kunſtleiſtung geweſen, außerhalb jeder

ſchöpferiſchen Bedeutung. Wie aber die „Siegfried"-Kompoſition nur ſcheinbare Fortſetzung des alten, in Wahrheit ein dem Schaffensdrang entwachſendes neues Werk iſt, ſo bedeutet auch die Wiederaufnahme der früheren motiviſchen Bildungen nur eine äußere Verknüpfung mit dem Vorangehenden. Gleich den Geſtalten der alten Handlung erſcheinen die Motive jetzt in veränderter Funktionsbedeutung. Einſt waren ſie „plaſtiſche Gefühlsmomente" und als ſolche „Säulen des dramatiſchen Gebäudes", aus deren „wohlbedingter wechſelſeitiger Wiederkehr ganz von ſelbſt auch die höchſte einheitliche muſikaliſche Form" entſteht. So hatte Wagner ihre Beſtimmung in „Oper und Drama" formuliert. Dieſe organiſch führende und geſtaltende Bedeutung geht den Motiven nun verloren. In der naturhaften Prägung ihres Konturs werden ſie zu Mitteln der Erſcheinungscharakteriſtik, die ein ſtilhaft empfundenes Milieu zeichnet. Das Naturmythenhafte ſelbſt des Stoffes verliert ſeine einſtige realiſtiſche Bedeutung, es wandelt ſich zum durchſichtigen Gleichnis eines gedanklich willensmäßig erfaßten Geſchehens. Die geſamte „Nibelungen"-Welt der Züricher Zeit, wie ſie in Wort und Ton, Handlung und muſikaliſcher Typiſierung überliefert iſt, wird zur Maske. Es vollzieht ſich ein Hineinkriechen in die alten Vorſtellungen des Stoffes, der Figuren und der Motive. Dieſe werden zu koſtümlichen Umkleidungen. Ihre ſchöpferiſche Weiterbildung ruht in der Ausweitung zur Melodie durch die Sequenz, für die das alte Motiv nur als Bewegungsanſtoß wirkt.

Die melodiſche Form der Sequenz, bereits im „Triſtan" und in den „Meiſterſingern" Mittel der Melodiegewinnung, wird jetzt zur Grundlage einer neuen melodiſchen Geſtaltungsart. In der Sequenz lebt das Motiv weiter, aber es lebt nicht mehr das motiviſche Individualleben, es geht auf in der ſequenzhaften Ausſpinnung. In ihrem Ablauf übt das einſtige „plaſtiſche Gefühlsmoment" nur noch die Rolle des dienenden Gliedes. Seine Einzelbedeutung verſchmilzt in das Totalbild des melodiſchen Bogens, wie ihn der Wille zur komplementären Form weit und kraftvoll ſpannt. Wie ſich das Motiv linear wieder zum einfachen Bauſtein des melodiſchen Gedankens fügt, ſo paßt es ſich der durch ſolche Melodiſierung bedingten Harmonik ein. Der Rückbildungsprozeß, durch die polyphone Zuſammenpreſſung der „Meiſterſinger"-Harmonik eingeleitet, wirkt weiter. Er glättet das motiviſche Barock der „Triſtan"-Harmonik wieder zur harmoniſchen Fläche der älteren Romantik. Es

ordnet ſich ein einfaches Syſtem von Füllſtimmen, primär harmoniſch begründet und ſcheinbar der melodiſchen Homophonie der älteren Oper gleichend. In dieſen Füllſtimmen aber lebt die motiviſche Polyphonie der vorangehenden Werke weiter, nicht mehr als Ausdruckszweck, ſondern als Mittel formender Kunſt. Die Füllſtimme hat die Beweglichkeit der motiviſchen Linie in ſich aufgenommen, die Fähigkeit zu ſubtiler Verdeutlichung des harmoniſchen Geſchehens und der Intervallbeziehungen. Sie läuft zwanglos dienend in innerer Freiheit. Das Modulationsſtreben, aus dem ſich vom „Tannhäuſer" bis zum „Triſtan" die Zerſpaltung der Harmonie ergeben hat, iſt ſchon in den „Meiſterſingern" der Hervorkehrung tonartlicher Einheitlichkeit gewichen. Wurde die Tonart einſt erfaßt aus der „Neigung ihrer einzelnen Tonfamilienmitglieder zur unwillkürlichen Verbindung mit anderen Tonarten", ſo wird ſie nun als die „unter ſich verwandteſte Familie der ganzen Tongattung" erkannt, im Hinblick auf ihre Kraft der Zuſammenfaſſung. Auch dieſe geſteigerte Tonart-Empfindung entſpricht der Umſtellung zum Symbolhaften. Sie drängt das geſamte Vorſtellungsleben aus der von plaſtiſchen Tongeſtalten belebten klangräumlichen Sphäre zurück in das Relief, wo die Bewegungen nur noch als ornamental ſtiliſierte Gliederungen wirken.

Das Ganze iſt, wie jede Stiliſierung, ein Erſtarrungsvorgang. Er entſpricht der Wandlung vom triebhaft leidenſchaftlichen Schaffen zum bewußten Geſtalten, vom Vorherrſchen des Gefühls- zur Erkenntnis des Willensimpulſes. Hatte dieſe Erſtarrung in den „Meiſterſingern" die mimiſche Phyſiognomie zur Maske fixiert, ſo verhärtet ſich jetzt die individuelle Maske zur Type. Die Grundzüge dieſer Type gibt das alte „Nibelungen"-Werk in Handlung und Klang. Aber alle Mittel werden ihrer einſtigen Realitätsbedeutung entkleidet. Sie werden zu Sinnbildern, eingeſetzt vom Meiſter. Er iſt dem Spiel nicht mehr innerlich verhaftet, er überſchaut es lenkend. Er glaubt nicht mehr an die Wirklichkeitskraft der Gefühle, als deren Verkörperungen er die Erſcheinungen einſt erfunden hatte. Dieſe Gefühle haben ihn ſtets in die Nacht geführt. Er glaubt an die Wirklichkeitskraft eines Willens, der ihn ſelbſt dem Tage gewonnen hat. Für dieſen Willen ſind die Gefühlserſcheinungen nur noch illuſionäre Schemen, bildhafte Umkleidungen der verborgenen Lebensmacht. Dieſe zu faſſen iſt das Ziel. Darum muß der Wille das träumende Gefühl wecken. Zuerſt in der Vergangenheit, um ſich von ihr zu löſen. Dann, ſich ſelbſt verjüngend, in der neuen Gegenwart, um das Gefühl aus

der Nacht an den Tag zu führen und es als dienendes Weib dem Manne zu vermählen. Aus der Umarmung beider erblüht die neue Melodie. Die Erweckung der Melodie aus dem Gefühlstraum zur Form ist der schöpferische Sinn dieses „Siegfried"-Geschehens.

Die Erweckung der Melodie als Grundvorgang weist zurück auf das Urbild, das hier aus Wagners Phantasie wieder zutage drängt: Beethovens Neunte. Für das harmonische Klanggeschehen, wie es zuerst im „Holländer" erfaßt war, hatte der erste Satz, für die prosodisch geführte Ausdruckslinie hatten die Instrumental-Rezitative des Finales den Weg gewiesen. Jetzt wird eben dieses Finale für die Erweckung der Melodie richtunggebend. Der nämliche Vorgang, der sich bei Beethoven als Beschwörung der Themen der Vordersätze bis zu ihrer Einmündung in die Freudenmelodie vollzieht, liegt dem Aufbau der ersten und dritten Szene des „Siegfried"-Aktes zugrunde. Die Motive der Vergangenheit werden heraufgerufen, abgewiesen. Aus der Steigerung ihrer Erscheinungen und der Abwehr wächst die neue Melodie des Siegfried-Sternes hervor, in der Wotan-Szene nur instrumental angekündigt, in der Brünnhilde-Szene worthaft ausgedeutet: die große Melodie der Ausdruck gewordenen Form, die szenische Gegenerscheinung von Beethovens Freudenmelodie, die Melodie der Schaffenshöhe.

Das ist der Vorgang. Wie der Dialog, so durchläuft die Musik noch einmal die Erscheinungsreihe des Bisherigen. Die erste Szene ist tonartlich auf G-moll gestellt, das sich am Schluß bei Wotans Siegfried-Verkündung nach G-dur aufhellt. Der Keimgedanke des „Rheingold"-Vorspieles gibt den Rahmen. Das Urmotiv harmonischen Werdens erscheint, jetzt zur akkordischen Masse geballt und zur weitausgesponnenen Moll-Periode verbreitert. Die Aufwärtsbewegung des Werdens verflechtet sich mit der Abwärtsbewegung des Vergehens, Wotans Speer-Skala einbeziehend, vom punktierten Rhythmus des Walkürenrittes getragen. Es ist das Gegenbild des „Rheingold"-Beginnes: der Sturm der akkordischen Urkräfte. Wotan und Erda, Leidenschaft und ruhende Natur stehen gegeneinander, die motivisch zerrissene und die unbewegte, nur in chromatischen Schlafakkorden gleitende Harmonie. In gesteigerter Wechselrede dringen beide zueinander. Aus den Schlafakkorden der Erda lösen sich die harmonischen Erscheinungen des Werdens, der Burg Walhall, der schlafenden Brünnhilde, des Ring-Fluches. Wie Wotan aus

Erda die harmonisch gestaltenden, so weckt Erda aus Wotan die zur Melodie strebenden Klänge. Der Sturmesruf wandelt sich in den Wandererklang, in Siegmunds Lenzesgruß, in den Walküren-Ruf, in die Melodie des Brünnhilde-Abschiedes. Was der Sturm heraufbeschworen hat: die Kräfte der alten Welt, wie sie aus Wotan und Erda als zeugender und gebärender Macht emporgestiegen sind, hat seine weiterwirkende Bedeutung verloren. Die Zwiesprache verrinnt ins Leere. Kein Gedanke führt zu einem Ziel, kein Klanggebilde trägt Keime der Entfaltung in sich. Da bricht aus Wotans letzter Rede die Siegfried-Verheißung durch: eine neue, hymnisch schreitende Instrumental-Melodie. Sie zieht die akkordischen Klänge der Siegfried-Kraft, des Schwertes, der Götterburg und des Ringes an sich, der Liebesruf aus Siegmunds Lenzeslied klingt in sie hinein. Sie hebt sich nach G-dur und verhallt, nur dem Orchester zugeteilt, in Wotans Segensspruch: „Dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott".

Es ist im Sinne des thematischen Verlaufes keine organische Entwicklung in dieser Szene, nur eine Nebeneinanderstellung wechselnder Erscheinungen. Keine ist der Weiterführung fähig, bis die Siegfried-Melodie erklingt. Sie ist nicht neues Motiv oder Thema, sie ist Botschaft einer neuen Art melodischen Formens. Ihrem scharf konturierten Schnitt fehlt das im bisherigen Sinne Espressive. Die viertaktig periodisierte melodische Linie ist ohne modulatorische Tendenz. Sie bleibt innerhalb der klar hervorgehobenen Tonart, empfängt ihren Charakter aus der Energie der rhythmischen Struktur und der Schrittkraft der Intervallbewegung. Es zeigt sich darin das Wesenhafte des neuen melodischen Stilisierungsprinzipes: an die Stelle gefühlsmäßigen Spannungsreizes der Intervallverhältnisse tritt die Wirkung des strukturellen Charakters. Die Betonung des Schreitenden, der formalen Bewegungswirkung an Stelle der ausdrucksmäßigen Gefühlswirkung deutet auf die Verwandtschaft zur Thematik der „Meistersinger". Diese Siegfried-Melodie ist die Wiederaufnahme des skalenhaften Marschgedankens der „Meistersinger", dessen eröffnenden Quartenschritt sie zur heroischen Sexte ausweitet. Es ist eine Melodie der formalen Willensgebärde, durch die Klarheit ihrer Diatonik und die einfache Plastik des Rhythmus ihre Herkunft aus einer gleichsam gefühlsneutralen Sphäre andeutend. Aus ihrer Kontrastierung mit den Motiven der früheren Zeit ergibt sich der szenische Aufbau als dynamische Entladung des alten in die Verkündung des neuen Schöpfertumes.

Was die erſte Szene nur als Prophezeiung bringt: die Überwindung gefühlsgebundener Erſcheinungen durch den naturhaften Willen, führt die zweite Szene in unmittelbarer Gegenüberſtellung beider aus. Wotan, der Leidenſchaftgebundene, Siegfried, der Freie, treffen zuſammen. Ähnlich wie in der Erda-Szene rollt ſich ein anderer Erinnerungskreis in Frage und Antwort auf: Fafner, Mime, die Schmiedeklänge, Sieglindes Liebesblick, jetzt von Wotan zu Siegfried gleitend. Die gegenſätzliche Führung wird beſtimmt durch den Waldvogelklang als freien Naturruf und durch die Walhall-Harmonien. Ihre Lockerung von dialogiſch verkürzten Wendungen über den geſangvollen Ausdruck bis zur Entfeſſelung in die figurative Bewegung der Waberlohe beſtimmt den Aufbau. Die feſtgefügte Harmonie hat ſich aufgetan, die Siegfried-Fanfare drängt durch ſie zur Höhe, die Speer-Skala als Halt der alten akkordiſchen Welt gebietet zur Tiefe, die Schwert-Fanfare zerſchlägt ſie. Die auf- und niederſteigenden Klänge des harmoniſchen Werdens und Vergehens, die Wotans Siegfried-Verkündung an Erda eingeleitet hatten, weiſen nun auch ihn hinab zur Vergangenheit.

Das funktionelle Geſchehen dieſer Szene ruht in der Aufteilung der harmoniſch akkordiſchen Erſcheinungen durch die empordrängende rhythmiſche Kraft. Sie erfaßt nun weiterſteigend im Bilde des wachſenden Flammenzaubers die melodiſche Höhenzone der Gefühlswelt. Ein großartiges Marſchbild rollt ſich auf. Die Liebesmelodie des ſchlafenden Weibes lockt aus dem Feuerſpiel der Harmonie, in das hinein der Klang des Siegfried-Hornes, die Fanfare der Kraft tönt, beſchwingt vom Naturruf des Waldvogels. Die Verſchlingungen zwei- und dreiteilig rhythmiſierter Flammenbewegungen, die breiten Triolen des Hornrufes durchdringen die geſchloſſenen chromatiſchen Schlafakkorde. Es iſt eine rhythmiſch dynamiſche Höchſtſpannung, der Viervierteltſchritt des Marſches wird durch die Triolenteilung zur Zwölfachtel-Bewegung ausgeweitet, alle Klänge ſind auf die Energieakzente hin gewandelt. Die Erinnerung an das äußerlich ähnliche Bild des „Walküre"-Schluſſes zeigt den Unterſchied: dort ein Phantaſiebild lyriſcher Gefühlsſteigerung, eine ſich im Klangſpiel vollziehende Entſpannung, hier eine in gleichmäßig äußerſter Kraft ſich ſtauende rhythmiſche Willensverdichtung. Sie durchdringt und lockert die Harmonien bis zur Herauslöſung der einen melodiſchen Grundregung: des Liebesklanges, wie der Waldvogel ihn verheißen hatte. Hier erliſcht die Bewegung: der Wille, emporgeführt vom

Naturruf, hat die Spitze erklommen. Das Unbekannte liegt offen: die Welt des träumenden Fühlens, die ſchlummernde Leidenſchaft.

Es vollzieht ſich die Syntheſe Wagnerſchen Schöpfertumes. Die grundlegenden Kräfte erſcheinen auf zwei Urtypen von makelloſer Vollkommenheit zurückgeführt. Handlung und Muſik, Form und Ausdruck, Wille und Gefühl, rhythmiſche Kraft und melodiſcher Traum ſtehen einander gegenüber als Mann und Weib. Jedes iſt noch in ſeiner Sphäre befangen, in der es zu dieſer Reinheit des Gattungstypus emporgewachſen iſt. Jedes verlangt nach dem anderen, der wachende Wille vom Naturgebot emporgeführt, das träumende Gefühl ihn in ahnend wiſſender Liebe erharrend. Es iſt nichts menſchlich Bedingtes mehr an beiden Erſcheinungen. Sie ſind Urphänomene, als ſolche erfaßt durch das geheimnisvollſte Element ihres Geſchlechtscharakters: die Stimme. Die Stimme will ſingen, ihr vollkommener Geſang iſt die Melodie. Das Melodiewerden beider Stimmen im Zwiegeſang, dem die Mannesſtimme Kraft und Form der rhythmiſchen Willensſtruktur, das Weib Beſchwingtheit und Wärme des Gefühles gibt, iſt der Inhalt der Szene. In dieſem Entſtehen der vollkommenen, männlich weiblichen Melodie aus der Verſchmelzung der Klangkräfte beider Geſchlechter liegt die erfüllende Steigerung gegenüber allem Vorangehenden.

Eine weitgeſponnene Einleitung geht dem Erwachen voran. Urthemen klingen auf: der Gedanke von „Weibes Wonne und Wert", wie er der Loge-Erzählung zugrunde liegt und einſt die Geſtalt Freias bezeichnete, hebt ſich zu einer monologiſch aufſteigenden Violin-Melodie. Sie kehrt durch den Wandlungsklang von Brünnhildes Siegmund-Gruß wieder zur Tiefe zurück, in die Liebesmelodie der Wotanstochter verſinkend. Die Folge der Themen an ſich hat hier ebenſowenig die Bedeutung muſikaliſch organiſchen Geſchehens, wie in den beiden vorangehenden Szenen. Sie ſind Erinnerungen, die Siegfried ahnungshaft umſpielen, ihm lediglich dem Gefühlsausdruck nach bewußt werden. Aus dieſer Wirrnis der Gefühle gewinnt der Wille das Gebot der Tat. Er berührt das träumende Gefühl. So empfängt es die Bewußtheit der Klangregion, in der es an das Licht treten kann: C-dur. Die Tonart der Lebensrealität, wie ſie die „Meiſterſinger" erfüllt hatte, wird zum feierlichen Grundklang heroiſch geſteigerten Schauens: des Erwachens Brünnhildes, ihres Sonnen- und Siegfried-Grußes.

Wagner hat das Ganze des hier einſetzenden großen Zwiegeſanges in mehreren nach Inhalt, Struktur und Thematik deutlich abgegrenzten Teilen gebaut. Sie haben nicht den ſturmhaft beſchwingten Impuls früherer Zwiegeſänge, der gedanklich architektoniſche Stufenbau wird deutlich erkennbar. Namentlich der Mittelteil: die Rückkehr von Brünnhildes Erinnerungsleben, erhält einen reflektiven Zug ſinnender Beſchaulichkeit. Aus ihr leuchtet die Melodie des Siegfried-Sternes auf, wie ſie in der Erda-Szene als Prophezeiung erklungen war. Sie beſtimmt Brünnhildes Daſeinsziel:

„Dich liebt' ich immer:
denn mir allein
erdünkte Wotans Gedanke.
Der Gedanke, den nie
ich nennen durfte;
— — — — — — — —
Denn, der Gedanke –
dürfteſt du's löſen! –
mir war er nur Liebe zu dir."

Hier wird das Ziel beſtimmt, dem der Bau des Ganzen zuſtrebt: die Wandlung dieſes Liebesgedankens über das anſchauende Erkennen bis zum Rauſch der Hingabe. Zwiſchen beiden durch die Siegfried-Melodie bezeichneten Punkten läuft die innere Linie der Szene.

Wagner hat eine ähnliche Gegenüberſtellung in ſpäteren Jahren noch einmal geſtaltet: in der großen Szene zwiſchen Parſifal und Kundry. Die Beziehungen zwiſchen dieſem letzten Werk und dem dritten „Siegfried"-Akt greifen ſehr tief, ſie zeigen ſich bereits in Klingſors Kundry-Beſchwörung, die auf die Wotan-Erda-Szene zurückweiſt, ſie klingen weiter an im Dialog zwiſchen Parſifal und Kundry: in der Belehrung des Toren durch das Weib, in der Erinnerung an die Mutter, in dem Kuß. In dem früheren Werk weckt er das Weib, in dem ſpäteren macht er den Mann wiſſend. Die Übereinſtimmungen deuten auf den nahen Zuſammenhang beider Werke. Parſifal und der Siegfried des dritten Aktes wachſen aus einer Wurzel: der erſte ausführliche „Parſifal"-Entwurf entſtammt der nämlichen Zeit, in der „Siegfried" wieder aufgenommen wurde. In der Verſchiedenheit der Entwicklung dieſer Szenen aber offenbart ſich die Verſchiedenheit beider Werk-Ideen. Das Gefühl, das Parſifal zurückſtößt, iſt das nämliche, das Siegfried ſucht und durch deſſen Erfaſſung er zur Bewußtheit ſeines Willens gelangt. Läuft die Linie im „Parſifal" abwehrend

gegen die löſende Liebesberührung, ſo wird ſie im „Siegfried" durch das Verlangen nach Vereinigung beſtimmt. Der ſteigernde Widerſtand kommt im „Siegfried" aus dem weiblichen Gefühl, das ſich gegen den Zwang des Willens wehrt. Aus dieſer Abwehr formt ſich noch einmal die reine E-dur-Sphäre des in ſich abgeſchloſſenen träumenden Gefühles. Der Klang des Flammenzaubers wandelt ſich in paſtorale Baßbewegung, über die ſich eine neue, in ebenmäßigem Gleiten ſingende Melodielinie ſpannt:

„Ewig war ich,
ewig bin ich,
ewig in ſüß
ſehnender Wonne –
doch ewig zu deinem Heil!"

Dieſe Melodie, in ſanfter Stufenfolge Oberdominante und Tonika verbindend, iſt in der Tonart wie in der gelöſten Schmiegſamkeit der Bewegung das Gegenbild der Siegfried-Melodie. Sie iſt die im vollendeten Ebenmaß ſich enthüllende Melodie der Frauenſtimme. Indem ſie ſich in der Schönheit des in ſich ſelbſt ruhenden Reizes zeigt, entflammt ſie den ihr zuſtrebenden Willen zu äußerſter Kraft:

„Ein herrlich Gewäſſer
wogt vor mir:
mit allen Sinnen
ſeh' ich nur ſie,
die wonnig wogende Welle!"

Das Wort gibt nur die Andeutung der aufſchäumenden Klangbewegung, in die hinein der gebieteriſche Ruf der Siegfried-Verheißung tönt: „Erwache, Brünnhilde! Wache, du Maid". Der flutende Rhythmus greift über auf Brünnhildes Antwort, in C-dur bricht die Siegfried-Verheißung durch: „Dann biſt du mir, was bang du mir warſt und wirſt!" Der Naturklang der Wotanstochter, der Hojotoho-Ruf der Walküre brauſt auf, der Rhythmus ballt ſich zu hämmernden Triolen, ſie münden in einen weitgeſpannten Stretta-Orgelpunkt auf der Dominante. In Brünnhildes Hingabe gewinnt die Siegfried-Verheißung ihre letzte Deutung: „Mir ſtrahlt zur Stunde Siegfrieds Stern". Getragen wird das Ganze von einer in Quarten-Sequenzen unaufhaltſam ſchreitenden Viertelbewegung. Konzipiert bereits in der „Triſtan"-Zeit, bei der Niederſchrift des „luſtigen Hirtenreigens" im dritten Akt, wird ſie nun zur Wiederkehr der Preislied-

Melodie. Der lyrischen Gebundenheit ledig, durchtönt sie als Siegeshymnus des männlichen Willens den Gesang des Weibes: „Sie ist mir ewig, ist mir immer Erb' und Eigen!" Beide Stimmen, immer enger ineinander sich verschlingend, fügen sich zu einer einzigen, die im C-dur-Klang der Siegfried-Verheißung austönt.

Als Wagner dieses Werk vollendet hatte, empfand er das Bedürfnis, das hier im Rahmen einer Bühnenhandlung Dargestellte außerhalb aller noch vorhandenen stofflichen Voraussetzungen zu fassen. Es war ihm als Künstler ein neuer, bisher ungekannter Teil seines schöpferischen Vermögens enthüllt worden. Er hatte die Melodie an sich gefunden, wie er dieses „an sich" einzig fassen konnte: die Melodie als lebendige Klanggestalt des männlichen Willens, des weiblichen Fühlens. So faßte er diesen Vorgang als Grundgeschehen des neuen Werkes in nur musikalisch organischer Darstellung zusammen und nannte die Zusammenfassung „Siegfried-Idyll". Er widmete sie Cosima, die eben zur Zeit der Vollendung des Werkes ihm einen Sohn geboren hatte. Auch hier darf der äußere Anlaß, so bedeutsam er scheinen mag, nur als Reflex des inneren gelten. Das „Siegfried-Idyll" – Wagner bezeichnet es im Untertitel als „Sinfonie" – ist kein Gelegenheitswerk und keine liebevolle Aufmerksamkeit eines erfreuten Gatten. Soweit es dem äußeren Vorgang nach so erscheint, bleibt dies eine anekdotische Nebenwirkung. Dem Wesen nach ist das „Siegfried-Idyll" eine künstlerische Notwendigkeit, eine Besinnung auf das Geschehene, eine Danksagung gegenüber dem empfangenen Geschenk des Schöpfertums. Es ist die Zurückführung des „Siegfried"-Aktes auf den Reingehalt: auf die Erweckung der vollkommenen Melodie.

Den Schöpfungsakt dieser Melodie läßt das „Siegfried-Idyll" in zarter Abklärung noch einmal geschehen. Dafür bedarf es keines großen Apparates, wie die Bühne ihn fordert. Eben das Wesenhafte der Melodie-Erweckung kann durch diesen großen Apparat eher vergröbert als freigelegt werden. Es genügen Streicher und sieben Bläser, zusammen elf Stimmen, die in der Verschiedenheit ihrer Register alle erforderlichen Klangfarben enthalten. Die E-dur-Sphäre des Weibes gibt den Aufklang. Aus zart präludierenden Harmonien hebt sich die Gesangsmelodie des unberührt träumenden Gefühles, in die hinein das Wiegenlied tönt:

„Schlafe, Kindchen, ſchlafe". Aus dieſem Schlaf der im einfachen Tonartkreis ſtill gleitenden Melodie erſteht das Siegfried-Bild in As-dur, der Gegentonart von E-dur. Wie es in der Handlung ſelbſt bei Brünnhildes Bitte: „Laſſe von mir" in akkordiſchem Wechſel drängend auffteigt, ſo leitet es hier das träumende Gefühl aus ſeiner Abgeſchloſſenheit in die rhythmiſch gelöſte C-dur-Melodie des Schlußgeſanges. Der aufflutende Klang des Siegfried-Geſanges: „Ein herrlich Gewäſſer wogt vor mir" breitet ſich durch die Stimmen, der Waldvogel-Klang als Ruf der Natur tönt „luſtig" hinein: die Siegfried-Welt iſt erſtanden aus dem Traum ahnender Liebe. Die Melodien haben ſich gelöſt von den Geſtalten, denen ſie verhaftet waren. Sie verflechten ſich zu einem leicht gewobenen Kranz, der wie ein ſphäriſcher Abglanz der Erſcheinungen ſie überſchwebt. Dieſe Lichtkette der Melodien, das Weſenhafte der „Siegfried"-Muſik in ſich ſchließend, zerfließt wieder langſam und zart in die Melodie des ewigen Weibes, der Gebärerin alles Erſcheinungshaften. In ſie ſinkt das Männliche, nachdem es ſie zur einmaligen Vollendung wachgerufen hat, ſelbſt wieder träumend zurück.

Es iſt eine ſtille Feier der reinen Melodie, die Wagner in dieſem kleinen Werk begeht. Anders, als ſonſt die Lieder, ſteht es nicht vorbereitend, ſondern zuſammenfaſſend hinter dem abgeſchloſſenen Werk. Es iſt der Dankgeſang des Künſtlers an die Macht des Schöpferiſchen, die ihn bis hierher hat gelangen laſſen. Er fühlt ſich auf dem Gipfel des ſchaffenden Vermögens, ein neues Schauen des Geſchehens offenbart ſich ihm. Es iſt das Schauen des von der Höhe Umblickenden. Die Vergangenheit wird zur lebenſpendenden Kraft, weil er ihr den Samen für ein ganzes Leben eingepflanzt hat. Sein Wille hat ſich ſtark genug erwieſen, den Samen ſo zu wecken und zu pflegen, wie es die Wandlung der eigenen Natur forderte. Dieſes Bewußtwerden der Erfüllung eines wunſchhaft Geahnten, das anders als geplant, nun aber erſt richtig zur Vollendung gelangt, durchdringt die ganze Perſönlichkeit. Das Weibliche in ihr ſelbſt, das wiſſende Gefühl, iſt durch den ſieghaften Willen erweckt worden. Die geſamte eigene Vergangenheit, geſehen durch ſolchen Willen, ſteigt vor Wagners Auge auf. Es entſteht die große Autobiographie, der äußeren Beſtimmung nach für den König gedacht, in den Abenden der Triebſchener Jahre, neben der „Meiſterſinger"- und „Siegfried"-Vollendung, an Coſima diktiert. Es iſt das Werk, dem Wagner als Hauptvorzug die „ſchmuckloſe Wahrhaftigkeit" nachrühmt. Den vorangehenden

autobiographiſchen Schriften iſt das zweibändige „Mein Leben" durch Breite und Ausführlichkeit der Darſtellung, durch Lebhaftigkeit in der Ausmalung aller äußeren Begebenheiten überlegen. In der Neigung zu tendenziöſer Umfärbung mißliebiger oder gleichgültig gewordener Erſcheinungen, in der Entſtellung einzelner Begebenheiten geht es über die aggreſſiven Wirkungen anderer polemiſcher Schriften weit hinaus. Dieſe laſſen zum mindeſten die Abſicht der Polemik erkennen, die in der ſcheinbaren Objektivität der biographiſchen Faſſung verborgen bleibt. Das Zeit- und Weltbild, das hier erſcheint, iſt eine Verzerrung, und doch darf die Wahrhaftigkeit nicht bezweifelt werden. Es iſt die Erzählung eines Willens von ſich ſelbſt. Dieſer Wille bedient ſich der in lebhafter Anſchaulichkeit gegebenen äußeren Bilder, um ſich darin zu ſpiegeln. In Wahrheit kann er nicht anders, als ſolche Spiegelung geſtalten. Er vermag alles, was ſich begibt, nur im Hinblick auf ſeinen eigenen Willenszweck zu erfaſſen. Es ſind die Memoiren eines großen Mimen, den nicht Erkenntnisſtreben und Liebe zur Mannigfaltigkeit des Lebens leitet, ſondern der Affekt der Maske, aus der er ſpricht. Dieſe Maske iſt die des Vollenders, wie ſie der Stand ſeines Werkes und ſeines Lebens ihm jetzt zugewieſen hatte. Der Glaube an die Maske, dieſe Grundlage aller mimiſchen Kunſt, iſt Geſtaltungsbedingung der Lebenserzählung.

Gering im Verhältnis zum Umfang des Ganzen iſt die Ausbeute an künſtleriſchen Aufſchlüſſen. Alles wird nach außen gewendet, im Gegenſatz zu der bedeutſamſten autobiographiſchen Darſtellung der Züricher Zeit, der „Mitteilung an meine Freunde", wo das äußere Leben nur als Wegbahner für das künſtleriſche Werden gefaßt iſt. Ergiebiger in dieſer Beziehung ſind einige kleinere, gleichfalls erinnerungshaft gehaltene Schriften: die „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld", an Roſſini, an Auber. Alle nehmen das Thema nur als äußeren Anlaß zu weitverſponnenen grundſätzlichen Ausführungen. Es iſt eine außerordentliche Regſamkeit in dem Wagner dieſer Triebſchener Jahre. Auch die Beckmeſſer-Note fehlt nicht. Sie kommt ſcharf und hämiſch in den „Cenſuren" für W. H. Riehl, Hiller, Eduard Devrient, in den boshaften Gehäſſigkeiten der Neuauflage des „Judentumes in der Muſik" zur Geltung. Gleichfalls polemiſch gefärbt, im weſentlichen aber poſitiv gerichtet iſt die Schrift „Über das Dirigieren". Sie eröffnet eine neue Reihe von Aufführungs- und Vortragsſchriften, deren Inhalt grundlegend wird für das dem „Siegfried" folgende Schaffen.

Den eigentlichen Abſchluß der „Siegfried"-Zeit gibt die 1870 entſtandene „Beethoven"-Schrift. Sie iſt das ergänzende Gegenſtück der Autobiographie. Was dieſe an Auskunft über den Schaffenden ſelbſt verſchweigt, wird im „Beethoven" am Gleichnis des großen Muſikers der Vergangenheit ausgeſprochen. Am Gleichnis, denn die „Beethoven"-Schrift, als ideeller Vortrag zum hundertſten Geburtstage Beethovens dargebracht, hat mit Beethoven ſelbſt weder als hiſtoriſcher noch äſthetiſcher Erſcheinung zu tun. Es iſt eine künſtleriſche Selbſtdarſtellung, für die der Name Beethoven ebenſo Maske iſt, wie Hans Sachs, Wotan und Siegfried Masken ſind. Der Schaffende ſpricht von ſich und ſeinem Schaffen. Er ſpricht jetzt nicht durch das Symbol der bühnenhaft dargeſtellten muſikaliſchen Handlung. Er ſpricht durch Begriff und Wort. Was er aber gibt, iſt ebenſo Spiegelung der eigenen Perſönlichkeit in einer ihm entſprechend geformten Gegenerſcheinung, wie es die Geſtalten des ſzeniſchen Geſchehens ſind. Fand die Melodie-Erweckung des „Siegfried" ihre beſondere Ausſtrahlung im „Siegfried-Idyll", ſo drängt das gedanklich Symbolhafte des Werkes als Zeugnis der neuen Art künſtleriſchen Schauens zur abklärenden begrifflichen Ausſprache. Es iſt das umgekehrte Verhältnis zum Werk wie bei den ſonſtigen Schriften. Sind dieſe Wegebahner zu den eigentlich produktiven Leiſtungen, ſo erzeugt hier die Symbolik des fertigen Werkes die nachträgliche ſpekulative Erkenntnis. Wagner nennt ſie einen „Beitrag zur Philoſophie der Muſik" und prägt ſie auf den Namen „Beethoven".

Der Konzeptions-Vorgang iſt nicht ſo zu deuten, als habe Wagner eine abſichtliche Selbſt-Identifizierung mit Beethoven unternommen, um unter dem Vorwande einer Beethoven-Feier die eigene Erſcheinung und Kunſt zu verherrlichen. Die Zuſammenhänge liegen tiefer und ſind rein ſachlicher Natur. Wagner fand ſich auf eine Höhe gehoben, die er als Vollendung der Kunſt empfand. Was die ſpekulative Phantaſie in den Revolutionsſchriften ihm einſt in unabmeßbarer Wunſchferne gezeigt, was die nachfolgende Produktion zur Wirklichkeit erweckt hatte, war jetzt durch eine letzte ſchöpferiſche Begnadung zur Erfüllung gelangt. Muſik, wie er ſie empfand, als Grundmacht des Lebens- und Daſeinsgefühles, hatte ihn dieſe Höhe erreichen laſſen. Den nämlichen Weg hätten alle ſchreiten müſſen, die vor ihm als muſikaliſche Schöpfernaturen erſtanden waren. Er glaubt zu ſehen und zu wiſſen, daß dieſer Weg ihnen auch vorſchwebte, daß nur ein Mangel innerer und äußerer Voraus-

ſetzungen ſie an der Beſchreitung behindert hatte. Keiner war der richtigen Erkenntnis näher gekommen als Beethoven, in Beethovens Entwicklung meint Wagner die unmittelbare Vordeutung der eigenen zu ſehen. So wird ihm Beethoven zum Sinnbilde des Muſikers. An Beethoven offenbart ſich das Geheimnis der Muſik, nicht bis zur letzten Erfüllung, wohl aber bis zu ihrer unmittelbaren Vorſtufe. Weil die letzte Erfüllung fehlt, feiert Wagner nicht das Werk, er feiert Beethovens „Tat".

Beethovens „Tat" iſt der „Überſprung der Inſtrumentalmuſik in die Vokalmuſik" im letzten Satz der Neunten. Der Satz ſelbſt als muſikaliſche Kompoſition ſteht außerhalb der beſonderen Würdigung. Er iſt eine „förmliche Chor-Kantate mit Orcheſter", und Wagner ſpricht es einmal an anderer Stelle aus, daß dieſer Satz ihm muſikaliſch inhaltlich den vorangehenden nicht gleichzuſtehen ſcheint. Als „Tat" gilt einzig der Vorgang jenes Wechſels vom inſtrumentalen zum vokalen Ausdruck. Durch dieſe „Tat" erkennt Wagner Beethoven unter allen Muſikern als den, der ſeinem eigenen Ziel am nächſten kommt. So kann Wagner die eigene Erfahrung auf die Erſcheinung und Kunſt Beethovens übertragen. Fühlt Wagner in ſich ſelbſt das Bewußtſein der erreichten Vollendung, ſo gelangt an Beethoven um ſo deutlicher der Kampf um dieſe Vollendung zum Ausdruck.

So wird die Kunſt Beethovens aus tiefer Sachüberzeugung zur Maske der Kunſt Wagners. Die Darſtellung dieſer Kunſt gibt in Wahrheit die Überprüfung der Ideen von „Oper und Drama" auf Grund der ſeither gewonnenen Schaffensergebniſſe. Es iſt die Überprüfung nicht in Form kritiſch äſthetiſcher Reflektionen, ſondern einer Offenbarungslehre. Nicht nur die Kunſt, auch die Perſönlichkeit und phyſiognomiſche Erſcheinung Beethovens wird zur Maske. Wagner muß auch dieſe im Spiegel des eigenen Bildes ſehen, wie es ſich ſeiner Phantaſie darſtellt. Er zeichnet die trotzige äußere Erſcheinung Beethovens, ſein rebelliſches Menſchentum, den ebenſo heftigen wie zarten Charakter, das Unbefriedigte des Gefühles, das „ungeheure, vom ſtolzeſten Mute getragene Selbſtgefühl". Es iſt die geſteigerte Fortführung der Genie-Schilderung aus der Pariſer Beethoven-Novelle, das romantiſche Bild des leidenden, kämpfenden, ſich ewig ſehnenden Genies überhaupt, wie es in dieſer Modellierung zur mythologiſchen Beethoven-Vorſtellung geworden iſt. Bis auf das tief aufſchlußreiche Charakteriſtikum der „Beſeſſenheit", des „Krampfes" als Ausdruck des Geſichtes iſt es das Bild Wagners, wie er es zu ſehen wünſcht und

wie er glaubt, ſeinen Künſtlercharakter faſſen zu müſſen. Hier vollzieht ſich nicht nur die unvermeidliche Projektion des Darſtellenden in das Dargeſtellte. Darüber hinaus wird das Objekt zur verklärenden Gegenerſcheinung des nachſchaffenden ſubjektiven Willens.

Die Kennzeichnung der menſchlichen Individualität, deren Grundmerkmal die „männliche Kraft des Charakters" iſt, gibt Gelegenheit, die Idealerſcheinung des Künſtlers überhaupt zu ſkizzieren. Dieſe Erſcheinung iſt Vorausſetzung zur Erfaſſung des Weſens der Muſik, wie ſie in Beethoven nach Ausdruck drängt. Da nicht das Werk, ſondern die „Tat" gefeiert werden ſoll, ſo gilt die Unterſuchung den Bedingungen, aus denen die „Tat" erwachſen mußte. Bei ſinnvoller Beziehung der Schrift Wagners auf Beethoven ſelbſt ergäbe ſich die Folgerung, daß Beethovens Geſamtwerk eine Vorbereitung auf das Finale der Neunten Sinfonie war. Dieſe Vorbereitung wäre nur in einem einzigen Momente: jenem plötzlichen Eintreten der Singſtimme, zur Zielerfaſſung gelangt, um ſofort wieder zur gewöhnlichen Chor-Kantate abzugleiten. Unlösbar bliebe die Frage, wie die nach der Neunten Sinfonie geſchriebenen Werke, namentlich die großen Streichquartette, im Verhältnis zu jener „Tat" zu werten ſeien. Die Vergegenwärtigung dieſes Gedankenganges genügt, um die rein imaginäre Bedeutung des Namens Beethoven für die Darſtellung zu beſtätigen.

Wagner will das Geheimnis der Verbindung von Wort und Ton aufdecken, wie es ihm aus der zuſammenfaſſenden Betrachtung ſeines eigenen Schaffens erklärbar ſcheint. Für dieſe Darſtellung iſt Beethovens angebliche Tat ebenſo zweckhaft gewähltes Symbol, wie die Kennzeichnung ſeines menſchlich künſtleriſchen Weſens. Das Wort-Ton-Problem, das wiederum das Problem der organiſchen Verbindung von Handlung und Muſik, Klang und Gebärde, hörbarer und ſichtbarer Sinneswahrnehmung in ſich ſchließt, iſt nicht nur Kern, es iſt einziger Gegenſtand der Schrift. Dieſes Problem wird in der Einkleidung der Beethoven-Allegorie als Entwicklung zur „inneren Selbſtſchau, jener Hellſichtigkeit des tiefſten Welttraumes" gefaßt, deren Vollendung der Künſtler erſt „am voll erreichten Ziele ſeiner Selbſtentwicklung": – am Abſchluß des dritten „Siegfried"-Aktes – erfährt.

Um dieſe Entwicklung zur „inneren Selbſtſchau, jener Hellſichtigkeit des tiefſten Welttraumes" faßbar zu machen, baut Wagner eine Welt

märchenhafter Phantaſiebegriffe auf. Ihr Geſamtbild wäre einer der philoſophiſchen Mythen des Platon vergleichbar. Der Philoſophie entnimmt auch Wagner einzelne Begriffsprägungen, obſchon dieſer Zuſammenhang nicht zu überſchätzen iſt. Die Entlehnungen aus Schopenhauer geben im Grunde mehr die Namen als die gedanklichen Weſenheiten der Begriffe. In freier Anlehnung an die Prägungen des Philoſophen bildet Wagner ſie ſeinen Zwecken gemäß zu künſtleriſch empfundener Anſchaulichkeit um.

Eine Kosmologie der Muſik wird entworfen. Die Grundauffaſſung der Muſik als unmittelbarer Offenbarerin des innerſten Weſens der Welt kennzeichnet die Wandlung des Wagnerſchen Begriffslebens. In der entſprechenden Darſtellung im dritten Teil von „Oper und Drama" war der Vokal der innere Organismus des lebendigen menſchlichen Leibes, der Konſonant die Haut, der „tönende Laut in ſeiner reichſten, ſelbſtändigſten Tätigkeit" das Herz. Was in der Frühzeit ein phyſiologiſcher Vergleich iſt, erweitert ſich jetzt zum kosmologiſchen Bilde. An Stelle des einzelnen Menſchen, deſſen Körperbau das künſtleriſche Geſchehen verdeutlicht, tritt nun das Weltganze, Muſik als univerſeller Wille, als Künderin des Weſens der Dinge.

Um ſolche Bedeutung der Muſik rechtfertigen zu können, unterſcheidet Wagner zwei Wahrnehmungs-Sphären: die Schallwelt und die Lichtwelt. Die Lichtwelt als Bild der Vielheit der Erſcheinungen iſt der Täuſchung verfallen. Alles was lediglich durch die Lichtwelt in die Wahrnehmung dringt, kann dieſe Täuſchung nur beſtätigen und die Erkenntnis des wahren Weſens der Dinge verwirren. Die Schallwelt dagegen iſt nach Wagners Meinung dieſer Täuſchung nicht unterworfen. Durch ihre Wahrnehmung iſt der Menſch der Natur unmittelbar verwandt. Die Schallwelt verhält ſich zur Lichtwelt wie der Traum zum Wachen. Der Schrei, der das Auffahren aus dem beängſtigenden Traum begleitet, iſt unmittelbare Kundgebung des Willens. Indem der Menſch den Schrei als Klage- oder Wonnelaut verſteht, verſteht er gleichzeitig den durch das Gehör eindringenden entſprechenden Laut anderer Geſchöpfe. So löſt ſich die individualiſtiſche Zerſplitterung des Erſcheinungsbildes der Lichtwelt durch die Wahrnehmungen der Schallwelt zum Bewußtwerden der Identität aller Weſen. Dieſe Identität iſt gegeben durch den Weltwillen. Indem er ſich aus der Schallwelt der Muſik als Einheit kundgibt, erhebt er die Muſik zur Offenbarerin der Einheit des Willens aller Weſen. „Siegfried"-

Erinnerungen wachen auf: „So verſteht der ſehnſüchtige Jüngling den Lockgeſang der Waldvögel, ſo ſpricht die Klage der Tiere, der Lüfte, das Wutgeheul der Orkane zu dem ſinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zuſtand kommt, in welchem er durch das Gehör das wahrnimmt, worüber ihn ſein Sehen in der Täuſchung der Zerſtreutheit erhielt, nämlich daß ſein innerſtes Weſen mit dem innerſten Weſen alles jenes Wahrgenommenen Eines iſt, und daß nur in dieſer Wahrnehmung auch das Weſen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird."

Der ſchöpferiſche Muſiker iſt alſo als Produzierender nicht mehr an die Beſchränktheit ſeines Individualwillens gebunden. Dieſer wird durch die Tatſache der klanglichen Kundgebung ohne weiteres zum univerſellen Willen. „Durch das Gehör iſt ihm das Tor geöffnet, durch welches die Welt zu ihm dringt, wie er zu ihr. Dieſe ungeheure Überflutung aller Schranken der Erſcheinung muß im begeiſterten Muſiker notwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere ſich vergleichen ließe: in ihr erkennt ſich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: ... laut verkündet er ſich ſelbſt als bewußte Idee der Welt." Ein ſolcher Zuſtand begeiſterten ſomnambulen Hellſehens kontraſtiert dann um ſo kraſſer mit dem Rückfall in den Zuſtand des individuellen Bewußtſeins beim Erwachen aus dem ſchöpferiſchen Muſik-Rauſch.

Für eine kritiſche Würdigung wäre hier der leichte Einwand gegeben, daß die Schallwelt unlösbar der nämlichen Sinnesgebundenheit unterliegt wie die Lichtwelt, daß zwiſchen dem Naturlaut und der Muſik der geſamte Stiliſierungsprozeß der Kunſt ſteht, und daß der ſchöpferiſche Muſiker wie jeder künſtleriſch Wahrnehmende der Bedingtheit ſeines individuellen Vorſtellungsvermögens untertan bleibt. Indeſſen nicht in der kritiſchen, ſondern in der poſitiven Erfaſſung der Ausführungen Wagners zeigt ſich ihre Bedeutung. Wichtig ſind nicht die Scheinerörterungen über das Weſen der Muſik. Wichtig iſt die Selbſtdarſtellung der Schaffenspſychologie Wagners. Seine muſikaliſche Phantaſie erhält produktiven Anreiz aus dieſer Vorſpiegelung einer Erfaſſung des Weltwillens. Seine Muſikempfindung iſt bedingt durch die Auffaſſung des Muſikgeſchehens als Weltgeſchehens. Aus dieſem Schaffensanreiz der Muſikempfindung ergibt ſich das Geſetz der formalen Geſtaltung: die Art, wie der Muſiker ſeinen Klangtraum zur äußeren Wahrnehmung bringt.

Das muſikaliſche Schaffen iſt eine vom individuell Begrenzten der Erſcheinung befreite Kundgebung des Weltwillens. Die Willensbewegung ſtellt ſich in der Täuſchungswelt des Lichtes dar an der Vielheit der Erſcheinungen. Demnach muß die Muſik in ihrem Verlauf unwillkürlich die nämliche Bewegung ſpiegeln, nur befreit von der Täuſchung des Sichtbaren. Das Bewegungsgeſetz der Erſcheinungswelt iſt alſo auch das Bewegungsgeſetz der Muſik: die Klänge ſind Geſtalten. Beide ſind Willenskundgebungen. Die Form der Muſik muß demnach der Form des Erſcheinungshaften entſprechen, gelöſt nur von jeglicher ſtofflichen Bedingtheit. Die innere Übereinſtimmung der Bewegungsgeſetze von Licht- und Schallwelt, von ſichtbarer Erſcheinung und Klang kommt in der Muſik zum Ausdruck durch den Rhythmus, in der Erſcheinung durch die Gebärde. So iſt die Muſik der anſchaulich plaſtiſchen Erſcheinungswelt verbunden durch die rhythmiſche Ordnung der Töne. Aus der Übereinſtimmung beider nach dem Grundgeſetz des Willens ergeben ſich die muſikaliſchen Formen. „Die äußeren Geſetze, nach welchen dieſes Haften an der Gebärde, endlich an jedem bewegungsvollen Vorgange des Lebens ſich vollzieht, werden zu denen der Rhythmik, vermöge deren der Muſiker Perioden der Entgegenſtellung und der Wiederkehr konſtruiert."

Nur aus ſolcher Übereinſtimmung mit dem Vorgange des Lebens kann ſich die Form geſtalten. Daher iſt es ſinnlos und verkehrt, der Muſik Formen an ſich außerhalb der Verbindung mit der Gebärde zuſchreiben zu wollen. Nur eine Verirrung konnte die Entwicklung der Muſik durch ein „ſyſtematiſches Gefüge ihres rhythmiſchen Periodenbaues" hervorbringen. „Durch dieſe Formen aber zu dem innerſten Weſen der Muſik in der Weiſe durchgedrungen zu ſein, daß er von dieſer Seite her das innere Licht des Hellſehenden wieder nach außen zu werfen vermochte, um auch dieſe Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dies war das Werk unſeres großen Beethoven ... Indem er die zur bloßen gefälligen Kunſt herabgeſetzte Muſik aus ihrem eigenſten Weſen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob, hat er uns das Verſtändnis derjenigen Kunſt erſchloſſen, aus welcher die Welt jedem Bewußtſein ſo beſtimmt ſich erklärt, als die tiefſte Philoſophie ſie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte."

Die Grundlage iſt gewonnen: Muſik iſt Weltdeuterin, nicht durch Begriffe, ſondern durch die Erſcheinungswelt ihrer Formen. Die Bewegungen dieſer Formen ſtimmen überein mit denen der anſchaulichen Licht-

erscheinungen. Sie hängen mit ihnen zusammen durch das Zeitband des Rhythmus, die Raumerscheinung der Gebärde. Der Musiker ist das „An-Sich der Welt als wandelnder Mensch". Was er ausspricht, ist „nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt selbst, in welcher Schmerz und Freude, Wohl und Wehe wechseln". Er ist demnach eigentlich identisch mit dem Weltschöpfer, unterschieden von ihm lediglich dadurch, daß er den Schöpfungsvorgang nur träumend erlebt und gestaltet. In diesem Traume erscheint ihm die Idee des guten Menschen. Der Glaube an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur, durch die Erfahrungen der Lichtwelt gestört, wird lebendig und setzt sich klanglich um in die „Melodie des guten Menschen". Diese Melodie wird „durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipiert, zum ewig gültigen, rein menschlichen Typus erhoben". Höchste Natureinfachheit ist ihr wiedergewonnen, in dieser Einfachheit stellt sie sich dar als Urweise reinster Unschuld. Sie ist das „An-Sich" des idealen guten Menschen, das sich mit der göttlichen Liebe vermählt und so „jeden Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung" an sich zieht und in sich vereinigt, „wie die atmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe".

Hinter diesen Worten von der Melodie des einfachen guten Menschen und ihrer Vermählung mit der göttlichen Liebe schimmert die große Szene des dritten „Siegfried"-Aktes durch, die hier ihre philosophisch allegorische Deutung erhält. Aber die Worte gelten scheinbar nicht ihr, sondern Beethovens Freudenmelodie. In der Gewinnung dieser Melodiegattung sieht Wagner den ersten „kunstgeschichtlichen Fortschritt", den die Musik durch Beethoven getan hat. Dadurch ist die Musik weit über das Gebiet des Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in der sie, von jeglicher Formbeengung befreit, alle Formen mit dem eigensten Geiste der Musik durchdringt. So gelangt sie zur Natureinfachheit als unerschöpflichem Born der Melodie. Diese Melodie ist die Hauptform aller Musik, weil sich in ihr das Rein-Menschliche als höchste Kundgebung des Willens darstellt.

Mit solcher Auffassung der allgemeinen Bedeutung der Melodie kündigt sich ein tiefgreifender Umschwung in Wagners Ansichten an, durch die Bezugnahme auf das Scheinideal der Freudenmelodie Beethovens besonders hervorgehoben. In „Oper und Drama" hatte Wagner die nämliche Melodie als Schulbeispiel der „patriarchalischen Melodie" gewählt,

durch deren „Konſtruktion" der Muſiker „ſein melodiſches Erfindungsvermögen abſichtlich nur für einen Augenblick ſoweit herabſtimmt, um auf der natürlichen Grundlage der Muſik anzukommen, auf der er dem Dichter ſeine Hand hinzuſtrecken ... vermochte. Als er mit dieſer einfachen beſchränkten Melodie die Hand des Dichters in der ſeinigen fühlt, ſchreitet er nun ... zu immer kühnerem und mannigfaltigerem Tonbau vorwärts". Die einſt als Symptom der „Herabſtimmung" von Beethovens melodiſchem Vermögen „zu einem ſehr beſchränkten Maße" bezeichnete Melodie wird jetzt zur „Urweiſe reinſter Unſchuld", wie ſie „höchſte Kunſt nie künſtleriſch einfacher" hervorgebracht habe. Auch dieſer Widerſpruch beſtätigt, daß Beethovens Freudenmelodie für Wagner in gleichem Maße lediglich imaginäres Beiſpiel iſt, wie vordem die Perſönlichkeit und die „Tat" Beethovens. Entſcheidend iſt, was ſich an dieſem Beiſpiele darſtellt: Wagners neugewonnene Anſchauung vom Weſen der Melodie. Nicht die neunte Sinfonie: die „Meiſterſinger", der dritte „Siegfried"-Akt und das ihn verklärende „Siegfried-Idyll" haben ihn das Weſen der Melodie erkennen gelehrt. Damit gibt er rückblickend gleichzeitig die äſthetiſche Formel dieſer Melodie. Sie iſt für ihn nicht mehr „dramatiſche, unendliche" Melodie. Sie iſt Melodie an ſich, unmittelbare Projizierung des Rein-Menſchlichen in die muſikaliſche Form. Einſt hatte er gewollt, daß „nicht der melodiſche Ausdruck an ſich, ſondern die ausgedrückte Empfindung die Teilnahme des Hörers erregte". Jetzt ändert ſich dieſe Erklärung dahin, daß die ausgedrückte Empfindung ſich zum melodiſchen Ausdruck an ſich kriſtalliſiere. So wird die alte revolutionäre Forderung zu einer damals nicht erahnbaren, erſt durch Vollendung der künſtleriſchen Entwicklung ermöglichten Erfüllung gebracht.

Die Gewinnung der rein menſchlichen Melodie iſt der erſte Fortſchritt jener Kunſtart, die Wagner als erhabene bezeichnet, weil ſie außerhalb der Geſetzlichkeit des Schönen ſteht. Der zweite Fortſchritt iſt die „neue Bedeutung, welche jetzt die Vokalmuſik in ihrem Verhältniſſe zur reinen Inſtrumentalmuſik erhält". Dieſer Fortſchritt ergibt ſich aus der Klärung der Beziehung zwiſchen Muſik und Dichtung. Wagner vermeidet jetzt die Behandlung der Frage durch phyſiologiſch naturaliſtiſche Zurückführung auf das Wort-Ton-Problem, die Aufſtellung des Wurzelſilben-Begriffes, die Unterſuchung des Verhältniſſes von Vokalen und Konſonanten. Einſt hatten dieſe Gedankengänge die Stabreim-Theorie

mit ihren verschiedenartigen Auswirkungen auf die sprachliche und musikalische Diktion begründen müssen. Jetzt sind sie durch das eigene Schaffen längst überwunden. Wagner faßt die Gegensätze in ihrer allgemeinsten Form: Vokal- und Instrumentalmusik, diese beruhend auf der Musik, jene auf der Handlung.

Als Vorbild des Handlungsschöpfers gilt Shakespeare. Er ist nicht Dichter im gewohnten Sinne, sondern „ungeheurer Dramatiker" und „nach keiner Analogie mit irgendwelchem Dichter zu begreifen". Sein Gegenbild als musikalischer Schöpfer ist Beethoven. Das Drama – nicht als Dichtung, sondern als Handlungsbewegung – stellt die Idee der Welt dar, ihr reinstes Wesen, im Spiegel des Erscheinungslebens. Die Musik stellt nicht dar: sie ist der Weltwille selbst, von dem jene Idee nur eine Teilkundgebung bedeutet. Folglich muß das Drama in der Musik von vornherein enthalten sein, und die Bewegungsgesetze der musikalischen Motive sind die aprioristisch gegebenen Bewegungen der Handlung. Die „Coriolan"-Ouvertüre muß als Beispiel dienen, wobei Wagner übersieht, daß Beethovens Werk nicht zu Shakespeares, sondern zu Collins wesentlich anders motiviertem Trauerspiel geschrieben ist. Aber das Beispiel als solches ist ebenso nebensächlich, wie das der Freudenmelodie. Das Grundgesetz des „Tristan" und der „Meistersinger"-Handlung macht sich offenbar. Bei ihnen gibt in Wahrheit „die Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-Sich", bei ihnen „schließt die Musik das Drama ganz von selbst in sich", da dieses Drama wirklich „die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt". Nur ist die hier gemeinte Welt nicht Welt im Sinne des Universums. Sie ist die Individual-Welt des Wagnerschen Phantasielebens. Diese Individual-Welt zieht Wagner immer tiefer in ihre Umklammerung. Je mehr er sich ihr durch eine philosophisch verallgemeinernde Trugkonstruktion zu entwinden meint, um so fester umschließt sie ihn.

So gibt er am Beispiel der fiktiv gefaßten Schöpfer-Erscheinungen Shakespeares und Beethovens die Ästhetik des eigenen Schaffens: „Was uns dort als unmittelbar vorgeführte, von uns fast miterlebte Handlung ergriff, erfassen wir hier als den innersten Kern der Handlung, denn diese wurde dort durch die gleich Naturmächten wirkenden Charaktere so bestimmt, wie hier durch die in diesen Charakteren wirkenden, im innersten Wesen identischen Motive des Musikers. Nur daß in jener Sphäre jene, in dieser Sphäre diese Gesetze der Ausdehnung und Bewegung

walten... Was beide Sphären auseinanderhält, ſind die formellen Bedingungen der in ihnen gültigen Geſetze der Apperzeption. Die vollendetſte Kunſtform müßte demnach von dem Grenzpunkte aus ſich bilden, auf welchem jene Geſetze ſich zu berühren vermöchten."

Dieſer Grenzpunkt iſt der Traum.

Aus Schopenhauers Traum- und Geiſterſeher-Hypotheſe entwickelt Wagner eine ins Großartige des Phantaſiebildes geſteigerte Darſtellung ſeines Schaffens. Er unterſcheidet zwei ſich ſtufenweis folgende Arten des Traumvorganges: den tiefen und den leichten Traum. Der tiefe Traum iſt völliges Abgeſchiedenſein von der Welt, Erlöſchen aller Sinneswahrnehmungen. Dieſer tiefe Traum wird „durch Eindrücke des mit ſeinen inneren Angelegenheiten im tiefen Schlafe beſchäftigten Organismus in analoger Weiſe angeregt", wie die Sinneswahrnehmungen im Wachen durch die äußere Welt. Der tiefe Traum iſt in keiner Weiſe mitteilbar, er vollzieht ſich außerhalb aller Bewußtſeinsgrenzen. Er iſt, wenn man das Traumgeſchehen in einen Begriff umſetzen will, der geheimnisvolle Akt der künſtleriſchen Zeugung und Empfängnis. Aus dieſem tiefen führt der leichte Traum zum Erwachen. Im leichten Traum kleidet ſich der Inhalt des tiefen in Formen der Erſcheinung. Es geſtaltet ſich ein den gemeinen Erfahrungen des Lebens verwandtes Bild: der leichte wird zum „allegoriſchen" Traum. Es iſt die Rede der durch Wotan beſchworenen Erda:

„Mein Schlaf iſt Träumen,
mein Träumen Sinnen,
mein Sinnen Walten des Wiſſens!"

Der Muſiker „iſt hellſehend gewordene Somnambule, die das von ihr erſchaute,... unmittelbare Abbild des innerſten Wahrtraumes" durch die Klangwelt nach außen projiziert. Dieſe Projizierung geſchieht durch Erfaſſung des primären Klanggeſchehens im allegoriſchen Bilde der Außenwelt.

Der Dichter, unter dem Wagner ſtets nur den Handlungsgeſtalter, alſo eigentlich den ſchöpferiſchen Mimen verſteht, iſt nicht Somnambule, er iſt Geiſterſeher. Sein Auge iſt wach für die Erſcheinungen des Sichtbaren, aber ſein Geſicht iſt „depotenziert" durch den Blick des Geiſterſehenden. Dieſes umflorte Sehen benutzt „der innere Drang zu einer Mitteilung an das dem Wachen unmittelbar nahe Bewußtſein, um ihm die im innerſten Wahrtraum erſchienene Geſtalt deutlich vor ſich zu zeigen".

Das ist der Vorgang des Ersichtlichwerdens der Handlung aus der zeugenden Kraft der Musik.

„Was Beethovens Melodien hervorbringt, projiziert auch die Shakespeareschen Geistergestalten; und beide werden sich gemeinschaftlich zu einem und demselben Wesen durchdringen, wenn wir den Musiker, indem er in die Klangwelt hervortritt, zugleich in die Lichtwelt eintreten lassen... Die Geistergestalten Shakespeares würden durch das völlige Wachwerden des inneren Musikorganes zum Ertönen gebracht werden, oder auch: Beethovens Motive würden das depotenzierte Gesicht zum deutlichen Gewahren jener Gestalten begeistern... In dem einem wie dem anderen der an sich wesentlich identischen Fälle müßte die ungeheure Kraft, welche hier, gegen die Ordnung der Naturgesetze, in dem angegebenen Sinne der Erscheinungsbildung von innen nach außen sich bewegte, aus einer tiefsten Not sich erzeugen."

Damit ist das Letzte gesagt, was ein großer Künstler über das Geheimnis seines Schaffens auszusagen vermag. Licht- und Schallwelt vereinigen sich: Siegfried, der Genius des Lichtes, vermählt sich Brünnhilde, dem Genius des Klanges, den er aus träumendem Wissen zur Helle des Tages weckt. Aus beiden ertönt die Melodie des guten Menschen, gut im Sinne von frei, stark, schön, die rein-menschliche Melodie der Natureinfachheit, wie ihr Schöpfer selbst sie sich erst aus einer tiefsten Not gewinnen konnte. Daß er diese tiefste Not am Beethoven des Finales der Neunten findet und von hier aus die „Tat" Beethovens erkennt, gehört in das Gebiet des allegorischen Traumes, dem diese ganze Schrift zuzuweisen ist. Wagner selbst weiß, daß erst „das ganz von dieser Tat belebte und gebildete Kunstwerk auch die vollendetste Kunstform bieten müßte". In dieser vollendetsten Form wird die Musik als verklärter Weltwille nicht nur höchste Liebesoffenbarung sein. Sie wird „die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld" bringen. „Siegfried" ist vollendet, aus der Ferne erschimmert die Gestalt Parsifals.

Die „Beethoven"-Schrift steht außerhalb der Reihe aller übrigen Schriften Wagners. Sie faßt deren Gedankengänge zusammen, ordnet und formt sie aber in einer Art, die sonst wohl in einzelnen bildhaft gehaltenen Abschnitten hervortritt, niemals aber ähnlich den konzeptionellen Grundriß und die gesamte Ausführung bestimmt. Diese Schrift ist eine primär als Kunstwerk zu erfassende schöpferische Leistung. Sie ist kein

theoretiſches Gerüſt, ſie iſt die aus dem vollendeten Bau gewonnene Erkenntnis der Geſetze ſeiner Fügung. Zum erſten und einzigen Male in Wagners Leben ſpricht eine produktive Eingebung durch das Medium des Wortes und des Begriffes und verkündet das Weſen des eigenen Schöpfertumes. Dieſer Durchbruch zur „Selbſtſchau, jener Hellſichtigkeit des tiefſten Welttraumes" geſchieht, als das innere Ringen durch Vollendung des Schaffens, durch das Bewußtſein der Höhengewinnung abgeſchloſſen iſt. Die ewige Heiterkeit der Kunſt iſt als tiefſte Weisheit erkannt, das Spiel als Geſetz, die ſchöpferiſche Kraft als unerſchöpflicher Quell dieſes Spieles. „Die Freude an der Ausübung dieſer Kraft wird zum Humor: aller Schmerz des Daſeins bricht ſich an dieſem ungeheuren Behagen des Spieles mit ihm; der Weltenſchöpfer Brahma lacht über ſich ſelbſt, da er die Täuſchung über ſich ſelbſt erkennt; die wiedergewonnene Unſchuld ſpielt ſcherzend mit dem Stachel der geſühnten Schuld, das befreite Gewiſſen neckt ſich mit ſeiner ausgeſtandenen Qual . . . Über allem der ungeheure Spielmann, der alles zwingt und bannt, ſtolz und ſicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet: – er lächelt über ſich ſelbſt, da ihm dieſes Zaubern doch nur ein Spiel war."

Als Wagner dieſes Werk ſchrieb, das ebenſo einſam in der Reihe der übrigen Schriften ſteht wie ſein muſikaliſches Gegenſtück: das „Siegfried-Idyll", weilte er in Triebſchen. Er hatte „Meiſterſinger" und „Siegfried" vollendet, Neues war im Entſtehen. Die grobe Sorge des Alltäglichen war durch Königsgunſt von ihm genommen, ein Sohn war ihm geboren worden von der Frau, die, Tochter ſeines älteſten, nächſtſtehenden Freundes, ihm das volle Glück menſchlichen Daſeins erſchloß. Er lebte einſam, nur der heiteren Tätigkeit des Schaffens hingegeben. Wenige Freunde, unter ihnen der junge, enthuſiaſtiſch ergebene Friedrich Nietzſche aus Baſel, beſuchten ihn und teilten die märchenhafte Weltferne des Daſeins. Dieſe Ferne empfand er als Taubheit gegen die Außenwelt, die Taubheit ſymboliſiert ſich zum letzten Vergleich mit dem Beethoven-Schickſale. „Die faſt durchgängig dem Geiſte der erhabenſten Heiterkeit entſprungenen Konzeptionen des Meiſters gehörten . . . vorzüglich der Periode jener ſeligen Vereinſamung an, welche nach dem Eintritte ſeiner völligen Taubheit ihn der Welt des Leidens gänzlich entrückt zu haben ſchien. Vielleicht haben wir nun nicht nötig, auf die wiederum eintretende ſchmerzlichere Stimmung in einzelnen wichtigſten Konzeptionen Beethovens die Annahme des Verfalles jener inneren Heiterkeit zu gründen, da wir

ganz gewiß fehlen würden, wenn wir glauben wollten, der Künſtler könne überhaupt anders als bei tief innerer Seelenheiterkeit konzipieren. Die in der Konzeption ſich ausdrückende Stimmung muß daher der Idee der Welt ſelbſt angehören, welche der Künſtler erfaßt und im Kunſtwerke verdeutlicht."

Dieſe in der Konzeption ſich ausdrückende, „nun wieder ſchmerzlichere Stimmung" gehörte wirklich der „Idee der Welt ſelbſt" an, die jetzt im Kunſtwerke verdeutlicht werden ſollte. Es war die Welt der „Nibelungen". Das Werk, das, tragiſch konzipiert, auf dem Grunde einer „tief inneren Seelenheiterkeit" nun zur Geſtalt erwächſt, iſt das Schlußſtück dieſer Welt: „Götterdämmerung".

III. GÖTTERDÄMMERUNG

Sechs Jahre, von 1866 bis 1872, verbrachte Wagner in Triebſchen. Sie bedeuten eine Zeit ſchöpferiſcher Hochſpannung, die im Gegenſatz zur Nibelungen-Triſtan-Periode jeder ekſtatiſchen Aufwühlung entbehrt. Alle Kräfte ſind in ſtärkſtem, aber ruhigem Fluß. Das ſichere Gefühl des Beherrſchens der ſchöpferiſchen Gewalten, der Meiſterſchaft im Spiel mit den Geiſtern erfüllt Wagner, läßt alle von außen herantretenden Anforderungen mit überlegener Heiterkeit erfaſſen. So darf er es ſich zumuten, die Ausarbeitung der „Siegfried"-Partitur nur als Nebenbeſchäftigung anzuſehen und wenige Monate nach Beendigung der Kompoſition eine neue, dem Umfang nach die größte aller Schöpfungen ſeit dem „Rienzi" zu beginnen: „Götterdämmerung". Die Niederſchrift des erſten Aktes iſt die Hauptarbeit des Jahres 1870, ſie beſchäftigt Wagner vom 9. Januar bis zum 2. Juli. Das folgende Jahr bringt außer dem Abſchluß der „Siegfried"-Partitur und dem „Kaiſermarſch" die Kompoſition des zweiten Aktes vom 24. Juni bis zum 19. November. Nach nur ſechswöchiger Pauſe wird am 4. Januar 1872 die Skizze des dritten Aktes begonnen, am 22. Juli abgeſchloſſen. Damit iſt das Werk in zweieinhalb Jahren fixiert. Die Partitur-Ausführung beanſprucht noch zweieinhalb Jahre. Am 21. November 1874 wird das Schlußzeichen unter den „Ring des Nibelungen" geſetzt.

Während dieſer Zeit iſt die einſt utopiſch ſcheinende Idee der Aufführung bis unmittelbar vor die Verwirklichung gelangt. Das Scheitern der Münchener Pläne König Ludwigs, die gegen Wagners Willen dort veranſtalteten Aufführungen von „Rheingold" und „Walküre" haben den urſprünglichen Gedanken eines deutſchen Original-Theaters von neuem wachgerufen. Der Ausgang des Deutſch-Franzöſiſchen Krieges, durch das Luſtſpiel „Eine Kapitulation" in humoriſtiſcher, durch den „Kaiſermarſch" in ernſthafter Form gefeiert, regt zu optimiſtiſchen Erwartungen für das nationale Intereſſe an der eigenen Kunſt an. 1870, während des Kompoſitionsbeginnes des erſten Aktes „Götterdämmerung", klingt zum erſtenmal der Name Bayreuth auf, 1871, im April, wird der Ort beſichtigt, im Dezember 1871 erfolgt der dortige ſtädtiſche Beſchluß, der Wagner ein Grundſtück für den Theaterbau zuweiſt. Ein von Karl Taufig und der Gräfin Schleinitz ins Leben gerufener Patronatsverein ſoll die Mittel beſchaffen, in Mannheim gründet Karl Heckel den erſten deutſchen Wagner-Verein, der ſich an alle Volksſchichten wendet. Am 22. Mai 1872, Wagners 59. Geburtstag, wird der Grundſtein gelegt, für 1873 bereits, dann für 1874 glaubt Wagner die Feſtſpiele ankündigen zu können. Noch müſſen die Daten verſchoben werden, es fehlt am Gelde, und ſeine Beſchaffung drängt ſich von nun ab immer mehr als Hauptſorge in Wagners Daſein. Aber ſo drückende Formen dieſe Sorge annimmt, ſo entſcheidend ſie für manche Beſchlüſſe des äußeren Lebens wird – die Tatſache ſelbſt der Verwirklichung des eigenen Theaterbaues iſt unbezweifelbar. Mit dem abſchließenden Werke zugleich iſt das Haus geworden, und bei dieſem Hauſe des Künſtlers ſteht auch das Heim des Menſchen, in dem ſein Wähnen Frieden findet.

1872 ſiedelt Wagner nach Bayreuth über, Triebſchen, die weltferne „Inſel der Seligen" wird verlaſſen. Sie hat ihm die Vollendung der „Meiſterſinger" und des „Siegfried", die Kompoſition der „Götterdämmerung" gebracht, die Löſung des Konfliktes von Kunſt und Leben, die Erfüllung der Liebesſehnſucht. In der zwiefachen Selbſtſchau der Autobiographie und des „Beethoven" hat ſich ihm das Rätſel ſeines Lebens und Schaffens gelöſt: alles triebhaft Dämoniſche erweiſt ſich als unbewußt dienendes Mittel der Kunſt, die er jetzt als heiter Erkennender meiſtert. Der letzte Schritt zur Höhe war mit dem dritten „Siegfried"-Akt getan. Was nun noch kommen mußte, war nicht mehr Schaffen im bisherigen Sinne, ſondern Fertigmachen. „Götterdämmerung" iſt die freie Anwendung des Errungenen, befeuert durch die Aufführungsidee. Dieſe nähert ſich im

gleichen Maße der Verwirklichung, wie das Werk Geſtalt gewinnt. Beide, Werkidee und Aufführungsidee, laufen nicht nur äußerlich parallel. Sie entſprechen einander im tieferen Sinne gegenſeitiger Bedingtheit. In ihrer Durchdringung liegt der ſchöpferiſche Antrieb des neuen Schaffens überhaupt.

Zum viertenmal greift Wagner auf die Vergangenheit zurück. Im „Venusberg" wie in den „Meiſterſingern" war nur ein alter Entwurf gegeben, aus ſeiner Umgeſtaltung erſtand die neue ſtiliſierte Form. Im dritten „Siegfried"-Akt lag eine textliche Ausführung vor, deren ſinnhafte Bedeutung dem Muſiker Wagner erſt auf einer höheren Lebensſtufe erfaßbar werden konnte. Gemeinſam war den beiden letzten Werken die Idee des Spieles, gewonnen aus objektivierender Anſchauung alter Handlungsentwürfe. Ihre Neuerfaſſung führte zum Bewußtwerden abſoluter Beherrſchung der muſikaliſchen Darſtellungskunſt. Dieſes Bewußtſein des Darſtellenkönnens rückt jetzt in den Mittelpunkt. Die ſchöpferiſche Idee wird zur Idee der mimiſch plaſtiſchen Veranſchaulichung. Nicht das geſchriebene, das aufgeführte Werk iſt die Tat. Aus der Vorſtellung dieſer Aufführungstat erwächſt die Muſik der „Götterdämmerung".

Aus der Urform der „großen Heldenoper" war der Geſamtentwurf des „Ringes" hervorgegangen, der nun bis auf dieſen Ausgangsplan vollendet vorlag. Nicht nur der „Ring", auch der „Triſtan"-Stoff hatte ſich aus „Siegfrieds Tod" entwickelt. „Triſtan" war im Kerne identiſch mit dem älteren Werk und darum ſtatt ſeiner zur Fortſetzung des zweiten „Siegfried"-Aktes geworden. „Die völlige Gleichheit beſteht aber darin, daß Triſtan wie Siegfried das ihm nach dem Urgeſetze beſtimmte Weib, im Zwange einer Täuſchung, welche dieſe ſeine Tat zu einer unfreien macht, für einen anderen freit, und aus dem hieraus entſtehenden Mißverhältniſſe ſeinen Untergang findet." So charakteriſiert Wagner im „Epilogiſchen Bericht" über die Entſtehung des „Nibelungenringes" die innere Beziehung beider Werke. „Götterdämmerung" war demnach als künſtleriſche Problemſtellung im „Triſtan" aufgegangen, als Einzelwerk ein leeres Textgehäuſe geworden. Es blieb einer jener Entwürfe, die, ähnlich wie die „Sarazenin", in ſtarkem Maße anregend gewirkt, damit aber die eigenen Impulſe an andere Werke abgegeben hatten. Nur die unmittelbare Verbundenheit mit dem Geſamtplan des „Ringes" ſicherte ihm eine lebhaftere Erinnerung.

Eben das, was einſtmals die Umbildung der Grundidee veranlaßt hatte, erwies ſich jetzt als produktiver Anreiz. Mußte die äußere Form der „großen Heldenoper" Wagner vordem fremd werden, als er glaubte, ſich von der Oper überhaupt zu entfernen, ſo hatte ſie jetzt auf dem Wege über die „Meiſterſinger" erneute Bedeutung gewonnen. Waren die klangorganiſchen Impulſe des Stoffes in die Gefühlshandlung des „Triſtan" übergegangen, ſo war das Gebliebene dadurch um ſo beſſer geeignet zum Objekt kunſtbewußter Darſtellung. Die alte Vorlage geſtaltet ſich im eigentlichen Sinne zum Text, zum gegebenen Stoff. Für ſeine Behandlung iſt außer dem poetiſchen Grundriß ein umfaſſendes Material muſikaliſcher Stil- und Ausdrucksgebärden gegeben durch die Vergangenheit. Produktiv zuſammengeſchloſſen und zur plaſtiſchen Anſchauung gebracht wird es durch die Erfaſſung des mimiſchen Spieltriebes als ſchöpferiſcher Urkraft. Mehrere Momente treffen zuſammen, um das neue Vollbringen zu ermöglichen. Die Ausdrucksprobleme von Ton, Wort, Szene ſind erkannt und gelöſt, mit dem dritten „Siegfried"-Akt iſt das „Rein-Menſchliche" in der vorſtellbaren Höchſtſteigerung zur Form geworden. Die hier erreichte bewußte Stiliſierung des Erſcheinungshaften führt zur Erkenntnis der primären Bedeutung des Mimiſchen. Gleichzeitig rückt die näherkommende Realiſierung des Theaterplanes alle nun zu löſenden Aufgaben der Darſtellung in den Mittelpunkt der Betrachtung. Die Idee der Kunſt als „fixierter mimiſcher Improviſation" gewinnt durch die Entwicklung des eigenen Schaffens wie durch die neuen praktiſchen Aufgaben zunehmende Bedeutung. Sie prägt dem entſtehenden Werk die Darſtellungsidee als produktiv wirkendes Geſtaltungsgeſetz auf.

Die Idee der ſzeniſchen Improviſation als dramatiſcher Idealform iſt nicht neu bei Wagner. Sie erſcheint bereits in „Oper und Drama" gelegentlich der Skizzierung einer Genoſſenſchaft von Künſtlern, von denen je einer als führender Improviſator auftritt, während ſich die anderen ihm für das jeweilige Spiel unterordnen. Die Schrift über ein Theater in Zürich nimmt ähnliche Gedanken hinſichtlich der Liebhaber auf. Was in dieſen frühen Arbeiten noch epiſodiſch, dabei im einzelnen phantaſtiſch erſcheint, wird jetzt zum Kern der ſchöpferiſchen Leiſtung. Dieſer Vorgang ſpiegelt ſich in den der „Götterdämmerung" unmittelbar vorangehenden und ſie begleitenden Schriften. Sie unterſcheiden ſich auffallend von den früheren. Die Schriften der Revolutionszeit behandeln im Weſentlichen die organiſchen Probleme der künſtleriſchen Geſtaltung, die Schriften

der „Meiſterſinger"-Zeit lenken aus der Region der Kunſt als alleiniger Daſeinswahrheit zur Diſtanzierung der Kunſt als verklärendem Spiel über, die Beethoven-Schrift gibt eine pſychologiſch allegoriſche Deutung des Schaffensvorganges. Jetzt entſteht eine Reihe von Abhandlungen ausſchließlich über die Probleme der Darſtellung. Sie ſind keineswegs Anweiſungen für die praktiſche Ausübung, ſie erwachſen aus der Zentralidee der unmittelbaren Verbundenheit von Darſtellung und Schaffenstätigkeit. Es ſind Schriften über den Vortrag, über die Eigenart des mimiſchen Kunſtwerkes und über die ausübenden Künſtler der Szene. Das ihnen gemeinſame Objekt iſt die Idee des lebendig vorgeführten Werkes.

Als Elemente dieſes Werkes gelten Muſiker, Sänger und Autor. Zuſammengefaßt im Begriff des „Mimen" repräſentieren ſie nach Wagners Auffaſſung das deutſche Weſen in ſeinen idealen Anlagen. Solche Anlagen zu wecken und damit das Geheimnis der deutſchen Kunſt offenbar zu machen, erkennt er, in dem „Bericht an den deutſchen Wagner-Verein", als ſeine Aufgabe, wie es die Aufgabe Bismarcks war, das Geheimnis der politiſchen Kraft der Nation kundzutun. Das Geheimnis der deutſchen Kunſt ſieht Wagner in ihrer durch den Charakter des deutſchen Weſens bedingten Beſtimmung zur Wahrheit des Ausdruckes. Bewußtmachung der Ausdruckswahrheit iſt Aufgabe der Künſtlerſchaft. Ihr ſolche Aufgabe erkennbar zu machen, iſt der nächſtliegende äußere Zweck der Schriften. „Hier durfte ich von den Anlagen des eigentlichen Muſikers zunächſt ausgehen, und meine ermutigende Freude daran gewinnen, daß dieſer ſo ſchnell für die Erfaſſung des Richtigen befähigt war, ſobald ihm dies in kundiger Weiſe gezeigt wurde; ihm naheſtehend, wenn auch in viel verderblichere Gewohnheiten verwickelt, traf ich den muſikaliſchen Mimen an, welcher, bei wirklicher Begabung, die wahre Sphäre ſeiner Kunſt ſofort erkennt und willig beſchreitet, ſobald ihm aus ihr das richtige Beiſpiel vorgeführt wird."

Es vollzieht ſich die Umſtellung des Ausdrucksimpulſes von den Bedingniſſen der ſchöpferiſchen Autorenarbeit auf die der ausführenden Kräfte. Der Autor ſelbſt ſtellt ſich bewußt auf die Kunſt der Mimen ein, er prüft die Grundlagen ihres Wirkens und ſucht von hier aus die menſchlich Ausübenden jetzt ebenſo ſeinen Forderungen entſprechend zu formen, wie in vorangehenden Zeiten das Sprach- und Klangmaterial des ſchriftlich fixierten Werkbildes. Er entwirft eine Äſthetik der Darſtellung.

Sie dient einem zwiefachen Zweck: nach außen hin der Rechtfertigung und Verdeutlichung des Aufführungswillens, ihm selbst zur Grundlage einer neuen Ausdruckstypisierung des Schaffens.

Von den drei großen Schriften dieser Reihe: „Über das Dirigieren", „Über die Bestimmung der Oper" und „Über Schauspieler und Sänger" ist die erste, bereits 1869 entstandene, vornehmlich an die Musiker gerichtet. Sie wahrt noch vorwiegend die Form der praktischen Belehrung, die sich aus Beobachtungen des Tages ergibt. Das Wesenhafte aber liegt bereits hier nicht in den aus einer reichen Dirigentenerfahrung gegebenen Beispielen. Diese dienen nur als Illustration für die Auseinandersetzung zwischen Formal- und Ausdrucks-Ästhetik im Hinblick auf Vortragsgestaltung durch den Dirigenten. Das Grundgesetz des Orchestervortrages ist gegeben durch den Gesangsvortrag. Nur aus der richtigen Erfassung des gesanglichen Melos kann das richtige Zeitmaß gewonnen werden. Muster dieses gesanglichen Vortrages ist aber nicht der Gesang als selbstherrliche Entfaltung der Stimme. Es ist der Gesang, wie er durch das Vorbild der Schroeder-Devrient gegeben war: Gesang also als stimmlich erhöhter Ausdruck der dramatisch akzentuierten Rede. Für diesen Vortrag sind die italienischen Tempobezeichnungen unzureichend, er bedarf der ständigen Modifikationen, die ausschließlich durch deutsche Bezeichnungen angedeutet werden können. Die hier von Wagner aufgegriffene, im Laufe des 19. Jahrhunderts oft behandelte Frage des Unterschiedes von deutschen und italienischen Tempo- und Vortragszeichen rührt an das tief Grundsätzliche der Kontraste. Die italienische Bezeichnung ist dem Wesen nach Form-, die deutsche ist Ausdrucksbezeichnung. Beider Verwendung wird daher bedingt durch die Art der Musik, der sie zugehören. In der Mischung und Steigerung der Vortragsbezeichnungen, die mit Beethoven einsetzt, spiegelt sich der immer stärkere Durchbruch des Ausdruckstriebes. Das Verwirrende der Darlegungen Wagners ergibt sich lediglich daraus, daß er, bei an sich tiefer und klarer Erfassung der phänomenologischen Erscheinungen, alles Ausdruckshafte als Steigerung und Befreiung des Formalen erfaßt, ohne das Eigengesetzliche zweier von Grund aus verschieden gerichteter Kunstanschauungen zu erkennen. So unterscheidet er in der weiteren Darstellung in Anlehnung an Schillers Terminologie den „naiven" Charakter des Mozartschen und den „sentimentalen" Charakter des Beethovenschen Allegros. Auch diese Unter-

ſcheidungen ruhen auf den Gegenſätzen des Formalen und des Ausdruckshaften, ihr geſchichtliches Verhältnis wird von Wagner gleichfalls im Sinne einer fortſchrittlichen Errungenſchaft gedeutet. Durch Beethoven iſt die ſentimentaliſche Gattung zum „ewig gültigen Kunſttypus" erhoben worden. In der Faßbarmachung des ſentimentaliſchen Ausdruckes, der mit den Vortragsgeſetzen der dramatiſch akzentuierten Geſangsmelodie zuſammentrifft, ſieht Wagner die beſondere Forderung an den Dirigenten. Jegliches Widerſtreben gegenüber dieſer Auffaſſung erklärt ſich aus ſchwächlichem Wünſchen nach „leichter Abfindung mit allem Ernſten und Furchtbaren des Daſeins". Eben dieſes „Ernſte und Furchtbare" iſt durch die Gewinnung des Ausdruckshaften nun zum Objekt der Kunſt geworden. Hierin liegt der Gegenſatz der nur ſchönen Formalkunſt zur Erhabenheit der Ausdruckskunſt. Die Erfaſſung dieſes ausdruckshaften Vortrages aber bietet die einzige Möglichkeit zur Gewinnung eines deutſchen Stiles. Er kann ſich als originaler Stil nur im Ausdruck darſtellen.

Sentimentaliſch, ausdruckshaft und deutſch werden ſomit zu Wechſelbegriffen. Der „deutſche Stil" im Sinne Wagners aber wird notwendig zum theatraliſchen Stil. Er muß dem muſikaliſch ſzeniſchen Kunſtwerk zuſtreben als der einzigen Form, in der ſich der vom Schöpfer gemeinte Ausdruck unverfehlbar vorſchreiben und feſthalten läßt. In der Muſik tritt uns die „das Gefühl unwiderleglich beſtimmende Geſtalt als Melodie entgegen, und dieſe iſt ebenſo untrüglich für die ſinnliche Wiedergabe zu fixieren, als dagegen die poetiſche Diktion der aufgeſchriebenen Rede jeder Willkür der Perſönlichkeit des Rezitierenden überliefert iſt. Was Shakeſpeare praktiſch nicht möglich ſein konnte: der Mime jeder ſeiner Rollen zu ſein, dies gelingt dem Tonſetzer mit größter Beſtimmtheit, indem er unmittelbar aus jedem der ausführenden Muſiker zu uns ſpricht. Die Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darſtellers geht hier nach unfehlbaren Geſetzen der ſicherſten Technik vor ſich."

Dies iſt der trügeriſche und doch produktiv bedeutungsvolle Grundgedanke der nächſten großen Schrift: „Über die Beſtimmung der Oper". Die in dem Unterbau der Dirigentenſchrift niedergelegten Gedanken werden nun durch Anwendung auf die muſikaliſche Szene zu grundſätzlichen Erkenntniſſen erhoben. Trügeriſch ſind ſie im praktiſchen Sinne. Der muſizierende Apparat gewährleiſtet auch bei bedingungsloſer Treue gegen die Vorſchriften keineswegs jene untrügliche Wiedergabe des Autorwillens, die Wagner meint. Der unbewußten Willkür des Ausübenden,

bedingt durch deſſen Individualität, bleibt hier der nämliche Spielraum wie im geſprochenen Schauſpiel. Produktiv bedeutungsvoll aber erweiſt ſich der Gedanke unbeſchadet der in ihm verborgenen Selbſttäuſchung. Er zeigt die Willensrichtung des ſchöpferiſchen Impulſes. Werk und Aufzeichnung gelten nur als Mittel zur Fixierung des muſikaliſch mimiſchen Ausdruckes, als choreographiſche und choregiſche Anweiſung zur Ausführung einer ſzeniſchen Improviſation. Der Autor ſelbſt iſt Improviſator, der ewige, eigentliche Schauſpieler. Er hält die ausführenden Figuren ſeines Spieles am feſten Bande ſeiner muſikaliſch ſzeniſchen Vorſchriften. Durch ſie wahrt er über alle Hemmungen von Zeit und Raum hinaus den Improviſationscharakter ſeines Spieles. Höchſte Unmittelbarkeit des Ausdruckes in der durch Muſik ermöglichten Täuſchung der ſzeniſchen Improviſation – das iſt die Beſtimmung der Oper.

Wagner ſelbſt meint, in dieſer Schrift, die er zuerſt als Vortrag in der Berliner Akademie der Künſte verlas, nur die Hauptgedanken von „Oper und Drama" in gedrängter Faſſung und unter Einfügung einiger neuer Geſichtspunkte zu wiederholen. Die neuen Geſichtspunkte ſind aber von ſo entſcheidender Bedeutung, daß ſie die völlige Umwendung der einſtigen Grundgedanken zur Folge haben. Alle Forderungen muſikaliſch ſzeniſcher Geſtaltung erſcheinen jetzt als Rückwirkungen des Problems mimiſcher Ausdrucksgeſtaltung, dieſes alſo wird mit voller Bewußtheit zur ſchöpferiſchen Kraft des Kunſtwerkes erhoben. Als ſolche hat ſie ſeit jeher gewirkt. War Shakeſpeare ein Dichter im Literatursinne? Er war ein „Schauſpieler und Theaterunternehmer". Lope de Vega ſchrieb ſeine Stücke im unmittelbaren Verkehr mit dem Theater und ſeinen Aktoren, Molière lebte als Schauſpieler. „Nicht dem Dichter, ſondern dem Dramatiker iſt nachzuforſchen, wenn die Natur des Dramas erklärt werden ſoll; dieſer ſteht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem Mimen ſelbſt, aus deſſen eigenſter Natur er hervorſchreiten muß." Shakeſpeares Drama iſt demnach keine literariſche Dichtung, es iſt eine „fixierte mimiſche Improviſation von allerhöchſtem dichteriſchem Werte." Dieſer poetiſche Wert erſcheint gleichſam nur als beſondere akzidentelle Zugabe. Dem Weſen nach gehört das Drama Shakeſpeares zunächſt zur „Gattung der eigentlich wirkſamen Theaterſtücke" und unterſcheidet ſich von den geringwertigen Theaterſtücken lediglich durch den „dichteriſchen Wert".

Ist das Drama in seiner bedeutsamsten Erscheinung die dichterisch gehobene mimische Improvisation, so stellt sich die Entwicklung des Dramas dar als Entwicklung der Mittel zur Fixierung dieser Improvisation des schöpferischen Mimen. Shakespeare mußte abhängig bleiben von der Individualbegabung seiner Schauspieler, ihm stand nur das als Fixierungsmittel unzureichende Wort zur Verfügung. Die von der Musik bestimmte und geleitete Mimik hebt diese Bindung auf. Indem die Musik jede Ausdrucksregung auf das Genaueste festsetzt und vorschreibt, macht sie den jeweilig ausführenden Akteur zum willenlosen, durch die musikalische Anweisung zu mechanischer Folgsamkeit gezwungenen Apparat der Darstellung. Das mimische Genie des schöpferischen Improvisators kann sich also durch die Hilfe der Musik unmittelbar und jederzeit projizieren. Es wird stets es selbst bleiben, ungetrübt durch fremde Willkür, sobald nur seine Vorschriften genau beachtet werden. So wird eine Steigerung über Shakespeare hinaus gewonnen durch die Musik als Mittel der mimischen Ausdrucksfixierung. Die Musik trägt in ihrer durch Beethoven geschaffenen Erscheinung als Ausdrucksmelodie das Urgesetz der Mimik in sich. Im Hinzutreten der Musik liegt daher der Gegensatz der neuen Opernbühne zur Shakespeare-Bühne begründet. Dieser Unterschied greift ähnlich tief, wie der der Shakespeare-Bühne zur Antike. Es sind drei verschiedene Begriffe vom Wesen des Theaters, verschieden durch die Kulturen ihrer Zeit. Das aber, worin sie gleich sind, ist die Auffassung der theatralischen Kunst als einer mimischen Kunst. Alle Verschiedenheiten der Mittel: bei dem einen Chor und Dithyrambus, beim zweiten gesprochener Dialog, beim dritten Musik, sind nichts als verschiedenartige Mittel zur Kundgebung der einen, in ihrem Wesen stets gleichen mimischen Kunst.

In der Auffassung der Musik als des Mittels zum Ausdruck ruht die Übereinstimmung mit der Gedankenwelt von „Oper und Drama". In der Bezeichnung dieses Ausdrucksmittels aber als des besonderen Helfers der mimischen Kunst, in der grundsätzlichen Auffassung des Bühnenwerkes überhaupt lediglich als mimischer Theaterimprovisation liegt die neue Beleuchtung des Grundgedankens, seine aus dem Schaffen bedingte Umwendung. Es fällt auf, daß Wagner in dieser Schrift die Bezeichnung „Oper" unangefochten läßt, sie sogar in den Titel übernimmt. Er sieht das von ihm gemeinte Kunstwerk nicht mehr als Gegensatz, sondern als eigentliche Erfüllung der Oper an. Er erkennt es nicht mehr als „Drama", sondern als musikalische Gegenerscheinung des Dramas, als eine durch

zweimalige Kunſtſpiegelung gewonnene mimiſche Idealiſierung der Realität. Auch dieſe tiefblickende Erkenntnis ſteht im Gegenſatz zu der aus unmittelbarer Zuſammenfügung von Wort- und Tonſprache abgeleiteten Theorie von „Oper und Drama". In all dieſen Anſchauungen zeigt ſich die gereifte Erkenntnis. Sie hat in der ihr als eigen zugewieſenen Welt des Theaters jetzt die alleinigen Grundbedingungen ihres Seins gefunden. Eine Rückwirkung auf die Anſchauung der übrigen Lebenserſcheinungen ergibt ſich in der Folge, wird aber bei dem erſten Ausbau dieſer mimiſch bedingten Ideenwelt nur in gelegentlichen Seitenblicken auf allgemeine politiſche und kulturelle Zuſtände bemerkbar. Die Beſchränkung auf das engere Sachgebiet wird erleichtert durch die Intenſität, mit der jetzt der junge Freund Friedrich Nietzſche Wagners Ideen zu allgemein kulturphiloſophiſcher Anwendung bringt. Eine eigentümliche Doppelwirkung ſtellt ſich ein: Nietzſche, durch Wagner angeregt, gerät aus dem Wiſſenſchaftskreis der klaſſiſchen Philologie zur Bewußtheit ſeiner Künſtlernatur. Wagner, durch Nietzſches phantaſievollen Gedankenflug mitgeriſſen, empfängt durch ihn neue philoſophiſche Begriffsbildungen.

Es iſt ein wechſelſeitiges Geben und Nehmen, im tiefſten Grunde auf einem Mißverſtehen beruhend. Nietzſche verkennt die rein theatraliſche Bedingtheit der Erſcheinung und Kunſt Wagners. Er erfaßt ſie in abſtrakt idealiſierendem Sinne, bis ihm die Bayreuther Wirklichkeit ſeinen Irrtum offenbar macht. Bei Wagner vollzieht ſich die nämliche äußerliche Übernahme fremder Denk- und Begriffsvokabeln, wie früher Feuerbach und Schopenhauer, ſpäter, über Nietzſche hinweg, Gobineau gegenüber. Nicht vernunftmäßiges Denken: die Phantaſie iſt das Organ, durch das Wagner aufnimmt, was ihm von außen her zuſtrömt, Politik wie Religion, Philoſophie wie fremde Kunſt. Was den Wünſchen dieſer Phantaſie entgegenkommt, ſei es eine Erkenntnis, ein Begriff, ein Kunſtwerk, eine Weltanſchauung, erhält die entſprechende Umgeſtaltung und lebt nun ein neues Daſein in der Wagner-Welt weiter. Scheinbar noch ſelbſtändig, geht es in Wahrheit völlig auf in eine Natur, die nichts kennt, was außer ihr iſt, nichts zu faſſen vermag, was einer ſolchen Umpflanzung widerſtrebt. Hierüber ſich zu täuſchen und gleichzeitig Wagners, in der „Beſtimmung der Oper" klar ausgeſprochene Gleichſetzung von Drama und mimiſcher Kunſt zu verkennen, war der Irrtum Nietzſches. Mit der Begriffsformulierung des Apolliniſchen und Dionyſiſchen, mit der daraus erwachſenden Idee einer „Geburt der Tragödie aus dem Geiſte der Muſik"

gab er, Wagners Gedanken der musikbedingten Mimik philosophisch verklärend, Wagner selbst den Antrieb zur Weiterführung seiner Ästhetik des mimischen Kunstwerkes. Sie knüpft da an, wo die „Bestimmung der Oper" schließt, bei der Apostrophierung jener, die Wagner als die einzige Hoffnung für die Zukunft der dramatischen Kunst bezeichnet: der mimischen Genossenschaft der Schauspieler, Sänger und Musiker. Was dem Musiker zu sagen war, hatte er in der Dirigierschrift ausgesprochen. Nun folgt die Betrachtung des Wesens des Mimen selbst, dem die Möglichkeit der höchsten Wirkung theatralisch dramatischer Kunst zugeschrieben wird.

„Genau betrachtet müssen wir erkennen, daß der eigentliche Kunstanteil bei Theateraufführungen lediglich den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser zu der eigentlichen ‚Kunst' nur soweit in Beziehung steht, als er die von ihm im voraus berechnete Wirkung der mimischen Darstellung für die Gestaltung seines Gedichtes vor allen Dingen verwertet hat." Mit dieser grundsätzlichen Feststellung beginnt die Schrift „Über Schauspieler und Sänger". Die schöpferische Arbeit des Verfassers stellt sich also dar als Auffindung eines Handlungsinhaltes. Seine Gestaltung ergibt sich aus der Vorausberechnung der mimischen Wirkung, diese Wirkungsberechnung erzeugt demnach die Gesetze der künstlerischen Formung durch den Autor. So ist seine Kunst ihren organischen Grundlagen nach bedingt durch die mimische Kunst.

Aufschlußgebend für den Stilcharakter dieser mimischen Kunst ist der Bau des Hauses und der Bühne. Shakespeare schuf für die frei von allen Seiten erschaubare Bühne, auf der sich die Darsteller nach jeder Richtung in voller Natürlichkeit des wirklichen Lebens bewegten. Aus diesem einen Umstand ist die mimische Natürlichkeit von Shakespeares Bühnenstil zu erklären. Die folgende Zeit hat diese Bühne abgeschafft und an ihre Stelle die mißverstandene antike Bühne gesetzt mit dem Mittelpunkt der Orchestra, der dahinter sich erhöht aufbauenden, dem Auge jetzt nur noch als Flächenbild erfaßbaren Schaubühne. Diese Bühne ist in Wahrheit Opernbühne, also an die Wirkungsgesetze der Oper gebunden. Drängt man das Schauspiel in sie, so beraubt man dieses der unerläßlichen Voraussetzungen einer natürlichen mimischen Kunst, wie sie die Shakespeare-Bühne gab. Aber auch die Oper, für die dieses Gehäuse nun eigentlich geschaffen war, konnte solange nicht zur Natürlichkeit ihres mimischen Stiles gelangen, als man die inneren Beziehungen der hier vorhandenen

Faktoren nicht richtig erkannt hatte. Diese Beziehungen ergeben sich aus der Einschaltung der Orchestra zwischen Publikum und Bühne. „Die Orchestra des antiken Theaters ist der eigentliche Zauberherd, der gebärende Mutterschoß des idealen Dramas, dessen Helden ... sich auf der Bühne wirklich nur in der Fläche uns zu erkennen geben, während der von der Orchestra ausgehende und geleitete Zauber alle nur erdenklichen Richtungen, nach welchen jene dort erscheinende Individualität sich irgendwie kundgeben könnte, im erschöpfendsten Reichtume auszufüllen einzig vermögend ist." Darin liegt die Berechtigung des Sieges dieses Theaters über das des Shakespeare, des Sieges der Oper über das Schauspiel, das nun, in das Operntheater eingezwängt, verkümmern muß. Sinnvoll aber wird dieser Sieg erst, wenn es gelingt, die hier gegebenen Möglichkeiten zu künstlerisch vollendeter Wirkung zu bringen. Es gilt eine neue Natürlichkeit der Opernbühne zu gewinnen, die der Natürlichkeit des Shakespeare zwar nie äußerlich gleich, künstlerisch aber zum mindesten ebenbürtig ist.

Diese neue Natürlichkeit ergibt sich allein aus der richtigen Einstellung der gegebenen Wirkungsfaktoren zueinander. Das Orchester darf nicht, wie in der konventionellen Oper, Piedestal, Begleitung zur Virtuosenleistung eines Sängers sein. Es muß innerhalb des künstlerischen Organismus die Bedeutung gewinnen, die ihm gemäß seiner architektonischen Anordnung als Zentrum des Theaters zukommt. „Somit heißt es richtig: hier das unermeßlich vermögende Orchester, dort der dramatische Mime; hier der Mutterschoß des idealen Dramas, dort seine von jeder Seite her tönend getragene Erscheinung."

Die „von jeder Seite her tönend getragene Erscheinung" des Mimen tritt damit in den Mittelpunkt der Betrachtung. Da die Bühne der Neuzeit Opernbühne ist, gleichviel was auf ihr gespielt wird, so muß die Erkenntnis der neuzeitlichen mimischen Kunst aus der Erscheinung des Opernmimen gewonnen werden. Seine Betätigung ruht auf drei Vorausetzungen: unaffektierter Natürlichkeit, wie die Bühne Shakespeares sie ermöglichte, Übertragung dieser Natürlichkeit auf die durch andere Spielgesetze geleitete, von der Orchestra her bestimmte Opernbühne, unlösbare Verbundenheit solcher mimischen Kunst mit dem Orchester, aus dem sie erwächst und das ihr die der flächenhaften Opernbühne fehlende Plastik und Naturwahrheit der Shakespeare-Bühne gibt.

Als Beiſpiel wenigſtens für die Behandlung des Dialogiſchen einer ſolchen mimiſchen Kunſt wird die Münchener Erſtaufführung der „Meiſterſinger" erwähnt. Hier fanden die Sänger „ſich jetzt angeleitet, mit getreueſter Natürlichkeit raſch und lebhaft zu dialogiſieren, um erſt von dieſem Punkte aus, unmerklich, zu dem Pathos des Rührenden zu gelangen". Aber der Hinweis auf die „Meiſterſinger" iſt nur ein Mittel, um dem eigentlichen, unbewußten Ziel: der Fakturbildung eines innerlich eben erſt Entſtehenden erklärend beizukommen. Was iſt die Partitur, die ſich jetzt unter Wagners Händen geſtaltet? Iſt ſie muſikaliſche Formbildung, begleitet von ſzeniſchen Gebrauchsanweiſungen? Will ſie der genialen Darſtellung durch minuziöſe Bezeichnung vorgreifen? Wer dies vermeint, den verweiſt Wagner an die Wirkung der Zeichen ſeiner Partituren auf den Vortrag ſowohl der Muſiker wie der Sänger, die „mit richtigem Inſtinkt in ihnen gerade nur das Bild erkennen", das er ihnen „zur Nachbildung vorhält". Nicht Willkür: innerſte Erfühlung des mimiſchen Inſtinktes allein diktiert dieſe Zeichen, die alle, mögen ſie Noten, Worte, Vortragsangaben, ſzeniſche Bemerkungen ſein, nur einem Zwecke dienen: „das mannigfaltigſte Leben der Rede in beſtimmteſter Weiſe zu fixieren".

Eine ſolche Partitur iſt eigentlich das nämliche, wie der bei rein literariſcher Anſchauung überreich erſcheinende choreographiſche Apparat der antiken Werke. Im Grunde iſt die Partitur alſo nicht Aufzeichnung eines Werkes, das als ſolches für ſich exiſtiert. Sie iſt Vortragsniederſchrift für den Mimen. Durch Aneignung dieſes Vortragsbildes ſchafft er erſt das einer ganz anderen, nämlich der mimiſchen Sphäre angehörende Werk. Darum werden ſolche Partituren „ein Rätſel für unſere äſthetiſche Kritik bleiben, bis ſie etwa einmal ihren Zweck erfüllt haben, nämlich einer vollendeten dramatiſchen Aufführung als techniſch fixiertes Vorbild gedient zu haben".

Die mimiſche Verlebendigung iſt das einzige Ziel des Schaffens, Noten und Worte haben nur mittelbare Bedeutung als Muſik- und Sprachzeichen. Gemeint ſind ſie im eigentlichen Sinne als Hieroglyphen der Mimik. Sie iſt der unmittelbare Anreiz und das Objekt der ſchöpferiſchen Phantaſie. In dieſer Steigerung von Muſik und Sprache zu ſymboliſchen Kräften im Dienſte der Mimik, in dieſer weiteren Enteignung ihres eigenorganiſchen Lebens zum Ausdrucksmittler des darſtelleriſchen Affektes liegt die Bedeutung der neuen Wandlung. Die handlungsmäßige Erfaſſung des Klanglebens im „Triſtan" wechſelt in das mimiſch intentionierte

Klangſpiel der „Götterdämmerung". Das Ausdrucksprinzip als Grundlage bleibt das gleiche, Mittel und Art ſeiner Verwendung aber ſtehen gerade in dieſen beiden inhaltlich unmittelbar zuſammenhängenden Werken als polare Gegenſätze zueinander. Einſt hatte die neue Anſchauung der klangorganiſchen Mittel den entſprechenden Handlungsſtoff erzeugt, jetzt ergibt ſich aus dem fertig vorliegenden Stoff die Idee ſeiner klangmimiſchen Geſtaltung.

Dieſe Idee wird nun bis in die letzte Konſequenz verfolgt. Damit vollzieht ſich gleichzeitig eine neue Selbſtenthüllung der Wagner-Natur. Alles ſpezifiſch Poetiſche, alles ſpezifiſch Muſikaliſche wird abgewieſen, weder das eine noch das andere hat mit dem Theater zu tun. Nur ſoweit beide dem Mimiſchen dienen, kommen ſie als helfende Mittler überhaupt in Betracht. Um dieſes alleinige Ziel der mimiſchen Geſtaltung aber in ſeiner höchſten Art zu erfaſſen, um den Darſteller durch Vorhaltung eines vollkommenen Beiſpieles mimiſcher Kunſt zur bedingungsloſen Selbſtentäußerung zu zwingen, muß der Autor ſelbſt Mime werden. Nicht im äußerlichen Sinne des Selbſtſpielens, ſondern in der Art jenes Kaſperle-Improviſators, der, verborgen, mit verſtellten Stimmen ſprechend, die Figuren am Fädchenwerk bewegend, nichts und doch alles iſt. Auch der Autor iſt beherrſcht von jenem „dämoniſchen Hang zur Selbſtentäußerung", in dem das Urweſen des mimiſchen Triebes wurzelt. Hierzu aber tritt bei ihm die gleichzeitige Fähigkeit höchſter Beſonnenheit, durch die er den Zuſtand der mimiſchen Selbſtentäußerung mit klarem Bewußtſein erfaßt. Der Autor iſt mithin der ſich ſelbſt im Spiegel ſchauende improviſierende Mime, durch Selbſtentäußerung dem nur darſtellenden Mimen urverwandt, durch die gleichzeitige Beſonnenheit ſein überlegener Meiſter. Wie ein körperloſer Geiſt überſchwebt er den Mimen, während dieſer ſich im Beſitze des ganzen, vom Dichter ihm überlaſſenen Reichtumes weiß. „So werden beide Eines, und daß der Dichter in dieſem Mimen dort ſich wieder erkennt, gewährt ihm die unſägliche Freude, die er nun in der Wirkung des Mimen auf die Empfindung des Publikums genießt."

Wagner hat dieſe Schrift, die mehrfach mit Epiſodenwerk polemiſcher Natur durchflochten und nicht ſo ſtraff konzentriert iſt wie die „Beſtimmung der Oper", dem „Andenken der großen Wilhelmine Schroeder-Devrient" gewidmet. Auf ſie, die ſein ſtärkſtes mimiſches Erlebnis war, geht auch das Grundſätzliche ſeiner Darlegungen über die Natur des

ausübenden Künstlers zurück. „Sie verstand es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponieren habe, wenn es der Mühe wert sein solle, von einem solchen Weibe gesungen zu werden: das tat sie durch das von mir gemeinte ‚Beispiel', was diesmal sie, die Mimin, dem Dramatiker gab ... Aber nicht nur dieses Beispiel, sondern alle meine Kenntnis von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau." Dieses Bekenntnis läßt es als zweifellos erscheinen, daß eben Wilhelmine Schroeder-Devrient es war, aus deren Anschauung Wagner noch in Dresden die heroische Haupterscheinung von „Siegfrieds Tod": die um ihre Liebe betrogene Brünnhilde konzipiert hatte. Aus der vom mimischen Affekt eingegebenen Brünnhilde war durch die Wandlung zum musikalischen Leidenschaftsausdruck die Wunschmaid Brünnhilde, die Herrin Isolde, die Pariser Venus emporgewachsen, war die Erfüllung der Musikersehnsucht nach der „rein menschlichen Melodie": die erwachende Brünnhilde erstanden. Nun ist der Kreis der durch den Klangausdruck bedingten Erscheinungen durchlaufen, jene erste, mimisch erfaßte Gestalt nähert sich wieder. Aus dem in ihr ruhenden mimischen Lebensimpuls wächst und füllt sich die Welt des neuen Werkes. Wort und Ton sind nur noch Diener des darstellerischen Affektes. Der Autor selbst spielt Theater, er sieht darin mit Bewußtsein die höchste Aufgabe des Autors. Dieses Bewußtsein wird zur unanfechtbaren Überzeugung im nämlichen Maße, wie zugleich mit der Partitur das Haus ersteht, in dem sie als Welt des Mimischen wahrhaftiges Leben gewinnen soll.

Götterdämmerung" ist ein Werk der mimisch angewandten Kunst des Musikers und szenischen Gestalters. Die zugrundeliegende Idee zwangvoller Liebestäuschung ist nicht nur im „Tristan" zur Gestaltung gelangt. Sie findet sich bereits in dem frühesten Opernentwurfe Wagners, der 1832 entstandenen, nur als Fragment erhaltenen „Hochzeit". Hier liebt Cadolt Ada, die Braut Arindals. Es findet sich hier die nämliche Kampfszene wie am Schluß des ersten Aktes der „Götterdämmerung". Cadolt ist heimlich in Adas Gemach eingedrungen, Ada setzt sich zur Wehr und stürzt ihn über die Brüstung in die Tiefe. Aber das Bewußtsein ihrer Zugehörigkeit zu ihm ist in ihr durch die eigene Tat erwacht, sie flieht ihren Bräutigam und verschließt sich in ihr Turmgemach. „Nur zur Totenfeier, als diese mit höchster Pracht zur

Nachtzeit begangen wird, ſtellt ſie ſich ein, bleich und ſchweigend an der Spitze ihrer Jungfrauen," und ſinkt dann entſeelt am Sarge des Erſchlagenen hin. In dieſer nach Wagners Autobiographie gegebenen Darſtellung ist der erſte Entwurf des „Götterdämmerung"-Schluſſes ſkizziert, ſo daß die Kampfesſzene des erſten, der Ausgang des letzten Aktes und das Handlungsmotiv ſelbſt, wenn auch in anderer Verteilung der Kräfte, in dieſem Opernplan des Neunzehnjährigen vorgedeutet erſcheinen. Wie weit hierbei wieder eine Bezugnahme auf Anregungen durch E. Th. A. Hoffmann, Immermanns „Cardenio und Celinde" und Heines „Ratcliff" vorliegt, iſt weniger bedeutſam, als die Tatſache der frühen Aufnahme dieſer Handlungsidee überhaupt. Die hier dargeſtellte Überkreuzung der Gefühle iſt ein Hauptmotiv der Romantik. Sie kennzeichnet die als tragiſch empfundene Gegenſätzlichkeit äußerer Erſcheinungs- und innerer Gefühlswelt, die geheimnisvolle, alle Hemmungen löſende Macht des Gefühles und ſeinen zu äußerem Untergang führenden Sieg über die Wirklichkeit. Dieſer romantiſche Grundgedanke der Welt als Gefühlsfeindin, des Gefühles als myſtiſchen Schickſalslenkers wird in dem Entwurf zur „Hochzeit" zum erſtenmal erfaßt. Er gelangt in der Dresdener Zeit, angeregt durch die Erſcheinung der Schroeder-Devrient und das Einſtrömen revolutionärer Ideen zur ſzeniſchen Anſchaulichkeit des „Siegfried"-Planes, wechſelt weiterhin vom primär handlungsmäßigen in den muſikaliſchen Impuls des „Triſtan" und führt nach erreichter Beherrſchung aller Ausdrucksmittel wieder auf den urſprünglichen Entwurf zurück. „Götterdämmerung" iſt ſomit nicht nur das Abſchlußwerk der Nibelungen-Trilogie. Indem Wagner hier alle bisher gewonnenen Ausdrucksmöglichkeiten im Dienſte des Mimiſchen zuſammenfaßt, gelangt er zur Wiederaufnahme und Zuendeführung eines Grundgedankens romantiſcher Kunſt und Weltanſchauung: der Auffaſſung des Erſcheinungshaften als Trugſpieles, das durch die Gefühlskraft der Muſik enthüllt und vernichtet wird.

Zu dieſem Grundgedanken kehrt auch die textliche Faſſung in ihrer letzten Form zurück. Die revolutionär verklärende Befreiungsviſion des urſprünglichen Entwurfes hatte ſich 1852 zur Lobpreiſung der Liebe gewandelt: „Selig in Luſt und Leid läßt die Liebe nur ſein". Dieſe zweite Schlußfaſſung, die dem Sinne des ſich damals muſikaliſch vorbereitenden erſten „Nibelungen"-Teiles entſprach, wird 1862 für die öffentliche Buchausgabe der Textdichtung von neuem geändert. An Stelle des Liebes-

hymnus tritt die Untergangsprophezeiung. An Gedankengänge Schopenhauers und der indiſchen Philoſophie angelehnt, ſpiegelt ſie die Weltflucht-Stimmung der Wiener Zeit unmittelbar vor der Berufung nach München, wie ſie auch in dem hier erſt aufgenommenen Titel „Götterdämmerung" zum Ausdruck kommt:

„Führ' ich nun nicht mehr
nach Walhalls Feſte,
wißt ihr, wohin ich fahre?
Aus Wunſchheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;
des ew'gen Werdens
off'ne Tore
ſchließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunſch- und wahnlos
heiligſtem Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöſt,
zieht nun die Wiſſende hin.
Alles Ew'gen
ſel'ges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefſtes Leiden
ſchloß die Augen mir auf:
enden ſah ich die Welt."

Alle drei durch die jeweiligen beſonderen Stimmungs-Einſtellungen bedingten Schlußdeutungen fallen bei der Kompoſition fort. Weder Befreiungs- noch Liebes- noch Untergangshymnus gehen in die Muſik über. Nur die Vereinigung der Gefühlsverbundenen, einander Urbeſtimmten, durch äußere Täuſchungsgewalt Getrennten gelangt zur Ausſprache. Brünnhilde ſprengt auf Siegfrieds Roß in den brennenden Scheiterhaufen, der Siegfrieds Leichnam verzehrt:

„Fühl' meine Bruſt auch,
wie ſie entbrennt;
helles Feuer
das Herz mir erfaßt,
ihn zu umſchlingen,
umſchloſſen von ihm,
in mächtigſter Minne
vermählt ihm zu ſein! –

Heiajaho! Grane!
Grüß' deinen Herren!
Siegfried! Siegfried! Sieh!
Selig grüßt dich dein Weib!"

Wagner hat den Fortfall der Untergangs-Verkündung damit erklärt, daß „ihr Sinn in der Wirkung des muſikaliſch ertönenden Dramas bereits mit höchſter Beſtimmtheit ausgeſprochen" werde. Die Schlußmuſik, auf die dieſer Hinweis zielt, vereinigt in kunſtvoller Zuſammenſtellung die Hauptthemen des geſamten Werkes: die Rheintöchter-Melodie, das Walhall- und das Siegfried-Thema. Gehalten und überſtrahlt werden alle von der Melodie des Liebeswunders, die zuerſt im dritten Akt der „Walküre" aus Sieglindes Munde ertönt: „O hehreſtes Wunder, herrlichſte Maid". Was für Sieglinde ahnungshafte Viſion iſt, wird am Schluß der „Götterdämmerung" für Brünnhilde zur Wiſſenserkenntnis: die gefühlsbedingte Zuſammengehörigkeit der Liebenden. Mehr ſpricht der Text nicht aus, mehr ſagt auch die Muſik nicht. Alles übrige, reflektionsmäßig Hineingetragene wird aus den Worten geſtrichen, wird in der Muſik nur zum Mittel der Entfaltung jenes beherrſchenden Klanges der Vereinigung. Äußerlich wahrnehmbar erſcheint es nur noch in dem dekorativen Bilde der brennenden Walhall, dem Symbol der durch den Gefühlsſieg vernichteten Welt der Gewalt und der Täuſchung. Das Scheinphiloſophiſche der geſamten „Ring"-Dichtung, das namentlich in den mehrfachen Umgeſtaltungen des „Götterdämmerung"-Schluſſes hervordrängt, wird ſo bei der endlichen Kompoſition unmerklich wieder abgeſtreift. Nachdem das urſprüngliche Verhältnis zum Stoff als mimiſch intentionierter Geſtaltungsidee des Konfliktes von Gefühl und Täuſchungsgewalt wiedergefunden iſt, verlieren ſich in der Ausführung alle abſtrakten Reflektionen der Zwiſchenzeit, und der einſtige Kerngedanke offenbart ſich in gereinigter Form, jeglicher Tendenz entkleidet.

Gefühl und Gefühlstäuſchung durch den Trug der Erſcheinungswelt ſind die handelnden Kräfte, ihrer Natur nach die elementaren Bedingniſſe des mimiſchen Spieles, ſobald dieſes der Muſik verhaftet iſt. Das Gefühl ſtellt ſich dar in der Geſtalt des Weibes, das hier durch alle Phaſen der Gefühlsäußerung getrieben wird: vom Jubel bis zum Entſetzen, von der Hingebung bis zum Vernichtungswillen, von hemmungsloſer Wildheit bis zur Verklärung. Jede Ausdrucksmöglichkeit der weiblichen Pſyche iſt

erfaßt, die ganze Figur ſteht jenſeits des im menſchlichen Sinne Wahrſcheinlichen. Sie iſt eine ideale Vereinigung aller darſtellbaren mimiſchen Affekte auf der Baſis rein gefühlsmäßigen Seins, eine mimiſche Elementarnatur, begreifbar nicht aus individuell pſychologiſchen Motiven, ſondern aus einer grandios gerichteten Phantaſievorſtellung des darſtelleriſchen Gefühlsausdruckes.

Ihr gegenüber ſteht als Widerpart der Lenker der Täuſchung: Hagen. Er, der Fühlloſe, dem die Fähigkeit der Freude verſagt bleibt, iſt die Kontraſterſcheinung des in der Frau verkörperten Gefühles. So wenig wie ſie iſt er Individualität im menſchlichen Sinne, gleich ihr iſt er ein mimiſch typiſiertes Prinzip: die dunkle Gewalt, die alle Trübungen ſchafft, der Dämon der Erſcheinungswelt, wie Siegfried ihr Genius war. Beruht die Eigenart des Brünnhilde-Weſens auf der Veränderungsfähigkeit und Mannigfaltigkeit des weiblichen Affektes, ſo beruht Hagens Eigenart auf der ſtarren Düſterkeit des männlichen Typus, dem Unveränderlichen, das wie ein Fels in der immer höher aufflutenden Gefühlswoge ſteht, bis dieſe am Schluſſe ihn ſelbſt überſpült und unter ſich begräbt. Großartig geſehen iſt auch dieſe Geſtalt, die, ſcheinbar ohne Leidenſchaft, doch alle Leidenſchaften heraufbeſchwörend, nur in dem nachträglich eingefügten nächtlichen Wachtgeſang in ſich hineinleuchtet, aus ſich heraus ſpricht. In dieſer männlichen Hauptfigur ſind die mimiſchen Akzente auf die Dämonie der Verhaltenheit geſtellt, dem emporreißenden Temperament des Weibes ſteht die niederzwingende Schwere des Mannes gegenüber. In der Wucht des Formates, der Gewalt der von ihr ausgehenden Umdunkelung liegt die Bedeutung der Erſcheinung.

Zwiſchen Brünnhilde und Hagen läuft die Bewegung des Geſchehens als Wirkung und Gegenwirkung. Die Anlage des Spieles iſt ſo, daß die beiden Hauptſpieler im Beginn und am Ende am weiteſten entfernt voneinander ſtehen. In der Mitte des Werkes kreuzen ſich ihre Bahnen, um ſofort wieder in entgegengeſetzte Richtungen weiterzuführen. Stets bleiben ſie die beſtimmenden Kräfte. Das äußere Geſchehen vermittelt ſich durch Figuren, die, an ſich impulslos, zwiſchen ihnen hin- und zurückgeſchleudert, zu Objekten des Spieles beider Hauptgeſtalten werden. Solche Figuren ſind Siegfried, Gunther und Gutrune. Die im Sinne des Spieles lediglich funktionelle Bedeutung des Gibichungenpaares zeigt ſich bereits an der ſchwächlichen Individualiſierung der Erſcheinungen. Sie bleiben Hilfsmittel der Veranſchaulichung für die dramaturgiſche

Technik. Die Herkunft des Werkes aus dem Libretto wird an ihnen besonders deutlich. Aber auch die Siegfried-Gestalt ist der eigenen Initiative bar. Im Anfang Brünnhilde zugehörig, verfällt Siegfried weiterhin der Gewalt Hagens. Durch den Zaubertrank des eigenen Willens beraubt, dient er Hagen als Mittel zur Gewinnung von Brünnhildes Vertrauen und damit zur letzten vollziehenden Tat. Als eigene Kraft der Handlung ist dieser Siegfried bedeutungslos, das schauspielerische Trugbild jener Erscheinung, die das Schwert schmiedete, Fafner erschlug, Brünnhilde erweckte. In dieser rein mimisch erfaßten Gestaltung, die im Sinne der früheren Werke ein Mangel wäre, liegt das innere Gesetz des „Götterdämmerung"-Stiles. Er bedarf der spiegelhaft erschauten, des eigenen Impulses beraubten Spielerscheinungen, um sie als Darstellungsobjekte erfassen zu können. Was bei den beiden Grundkräften der Handlung, Brünnhilde und Hagen, das Überpersönliche, Typisierende der Erscheinungen bedingt: ihre Verkörperung gegeneinander wirkender Elementarkontraste des mimisch musikalischen Ausdruckes, das bedingt bei den Zwischenerscheinungen die Entseelung der ursprünglichen Gestalt. Der Zaubertrank, der Siegfrieds Sinne umfängt, ist der äußeren Bedeutung nach Symbolisierung des Welttruges. Der Werkbedeutung nach vollzieht sich hier die Entindividualisierung Siegfrieds, sein Zurücktreten aus der höheren Lebenssphäre der Gestalt in das Maskendasein der mimischen Täuschungserscheinung. Siegfried wird zum Schauspieler seiner selbst, er lebt und wirkt nur noch als Schatten seines einstigen Wesens. Er wird zur Spielfigur, wie Gunther und Gutrune Spielfiguren sind, gelenkt von fremden Willenskräften. Erscheinungen anderer Art sind innerhalb dieser Sphäre nicht daseinsfähig. Nur als schemenhafte Reminiszenzen tauchen die Gestalten auf, ratend, meinend, warnend, bittend – niemals aus sich handelnd. Was vordem aktiv bestimmend erschienen war, wird jetzt zu passiver Erinnerung an das einstige Wesen und Wollen abgedämpft: die Figuren der Rheintöchter, die Nachtgestalt Alberichs. An Erda, die zur Tiefe Verwiesene, mahnen die drei Nornen, an Wotan, dessen Willensspeer zerschlagen ist, erinnert Waltraute. Alles Frühere kehrt unmittelbar oder in erzählender Schilderung wieder, überall jedoch in gleichsam reproduktiver Selbstwiederholung, nur Schatten, Symbol, Figur – bewußtes Theater, einzig auf die eine Wirkung gestellt, die das Theater geben kann: den mimischen Affekt. Was Wagner vom Unterschied der Oper gegenüber dem rezitierten Schauspiel sagt: daß sie die hier gegebene

Idealisierung des Lebens zu einer zweiten Idealisierung durch die Musik steigere, das geschieht jetzt in diesem Werk gegenüber den vorangehenden. Leidenschafts-, Form-, Melodie-Ausdruck sind nicht mehr lebendige Kräfte des musikalisch szenischen Organismus. Sie erfahren eine zweite Idealisierung, sie werden zu mimischen Reproduktionen ihres ursprünglichen Wesens – sie werden zur Oper.

„Götterdämmerung" ist eine Oper. Sie bedient sich nicht nur der Mittel der Oper zum Zwecke einer ausdruckhaft empfundenen Formstilisierung, wie die „Meistersinger". Sie ist Oper gemäß den Grundbedingnissen ihrer Entstehung und Struktur. Sie ist ein komponiertes Libretto, das zwar der gleichen Persönlichkeit entstammt wie die Musik, durch die zwanzigjährige Entferntheit aber dem Musiker nur noch als anschauungshaft gegebener Stoff erscheint. Sie zeigt keine aus eigenem Lebenszentrum sich bewegenden Gestalten, sondern rollenhaft gedachte Partien. Ihr Held ist keine schöpferisch erschaute Individualität, sondern der singende Schauspieler. Die Kunst des Autors ist darauf gerichtet, diesem singenden Schauspieler Aufgaben zu stellen, an denen er seine höchste mimische Leistungsfähigkeit erweisen kann. Der Unterschied gegenüber der alten Oper beruht im wesentlichen darauf, daß diese das gesangskünstlerische, „Götterdämmerung" das darstellungskünstlerische Moment betont. Daraus ergibt sich die im einzelnen anders gerichtete Haltung des Librettos und der Partien. Der Gattungscharakter des Werkes wird dadurch nicht berührt. Die Ensemble-Bildungen der Nornen und der Rheintöchter, von denen die zweite Gruppe sich zum quartettthaften Wechselgesang mit Siegfried erweitert, die Staffagenwirkung des Mannenchores, das Terzett Brünnhilde, Gunther, Hagen als Final-Zusammenfassung des zweiten Aktes sind die äußerlich auffallendsten Momente der Übereinstimmung mit der Oper. Die reiche Einbeziehung rein dekorativer Wirkungen – des Sonnenaufganges und der Abenddämmerung auf Brünnhildes Felsen, der sinkenden Nacht und des Tagesgrauens bei Hagens Wacht, des Rheintöchter-Spieles, der Nebellandschaft bei Siegfrieds Tod, des Scheiterhaufens, des überflutenden Rheines, der brennenden Walhall – bezeugt die unmittelbare Herkunft des Szenariums von der Oper. Alles erhält durch breite orchestrale Ausführung Betonung der selbständigen Bildwirkung. Mehr aber als diese durchbrechende Neigung zur Lyrik des Dekorativen, zur Ensemble-Bildung mit und ohne

Chor, zur rollenmäßigen Behandlung der Erſcheinungen prägt ſich der Operncharakter aus in der Formſtruktur und Diktion der Muſik.

Die Muſik der „Götterdämmerung" iſt, gleich der Handlung, ein Spiel mit den Masken der Vergangenheit. Sie bedient ſich dieſer Masken aber nicht, wie die „Siegfried"-Muſik, als erinnerungshafter Symbole, aus deren Beſchwörung eine neue Gegenwart erwächſt. Sie bleibt im Rahmen des Vergangenen, das zum Mittel der Charakteriſtik wird. Die Muſik der „Götterdämmerung" iſt als Form eine Marſchmuſik mit eingeflochtenen Liedgruppen. Sie bedient ſich dieſer Formtypen aber nicht, wie die „Meiſterſinger"-Muſik, als organiſch empfundener Ausdruckskontraſte, aus derem Wechſelſpiel ſich die Bewegung des Geſchehens ergibt. Auch die Formtypen als ſolche verlieren ihr Eigenleben, ihre innere Produktivität. Sie werden Rahmen für das Spiegelleben der Motive und thematiſchen Erſcheinungen. Alles fügt ſich dem gleichen Grundgeſetz: der Bewußtmachung des mimiſchen Affektes. Dieſes Bewußtſeinsleben des mimiſchen Ausdruckes in höchſter Vollendung wiederzugeben, die auf der Bühne nur flächenhaft erſchaubare Darſtellergeſtalt nach allen Richtungen, in denen ſie ſich „irgendwie kundgeben könnte, im erſchöpfendſten Reichtum auszufüllen", ſie durch den Klang zur tönenden, lebendig ſich bewegenden Plaſtik zu formen – das iſt die Aufgabe dieſer Muſik. Für ſolche Art der Geſtaltung ſind klangorganiſche Eigenbewegungen der Muſik nicht nur entbehrlich, ſie wären hinderlich. Sie würden dem mimiſchen Ausdruck ſeine primäre Bedeutung ſtreitig machen, ihn unter ihre Geſetzlichkeit zwingen. Dieſe Muſik darf nur folgen, dienen, deuten. Sie muß ſich dafür ihres geſamten Vorrates an Ausdrucksformeln bedienen, muß dieſe einwerfen, wie ſie im Augenblick gebraucht werden. Ihre Selbſtändigkeit ruht nicht im Neuen der Subſtanz. Sie ruht in der Kunſt, mit der die gegebenen Subſtanzen gemiſcht werden und dieſe Miſchung zur Einheit des muſikaliſchen Organismus zuſammenfließt.

Die Muſik der „Götterdämmerung" iſt eine Muſik der Zuſammenſtellung, ſie iſt eine choreographiſche Muſik. In allen Hauptmomenten ſtützt ſie ſich auf gegebenes Material, das nicht nur den vorangehenden Werken des „Ringes", ſondern auch dem „Meiſterſinger"-Kreiſe entſtammt. In der Kunſt der Durchbildung, Umgeſtaltung, Zuſammenfaſſung liegt ihr beſonderes Zeichen, ſoweit ſie überhaupt als Muſik an ſich betrachtbar iſt. Daraus ergibt ſich die Neigung zu kombinatoriſcher Faktur-

bildung, wie die Fülle der dekorativen Bilder ſie begünſtigt. Die Verwandlung vom Dunkel der Nornen-Szene zur Morgenhelle, Siegfrieds Fahrt vom Brünnhilde-Felſen zur Gibichungen-Halle, die Gewittererſcheinung der Waltraute, die Abenddämmerung mit dem aufſchwelenden Flammenzauber, das Aufglühen des Rheines in der Frühſonne des neuen Tages, der Hochzeitszug, der Trauermarſch nach Siegfrieds Tod, die Schlußmuſik bieten Anläſſe zu ſinfoniſcher Ausbreitung. Aus ihnen gewinnt die Kunſt thematiſcher Umdeutung neue Geſtaltungsantriebe. Die Klangbilder werden in variierender Verwebung ausgeführt beim Aufflammen der Lohe vor dem Nachtſpuk des Siegfried-Betruges. Sie werden zur tonpoetiſchen Erzählung gereiht in Siegfrieds Rheinfahrt und in der Trauermuſik, ſie werden in polyphoner Schichtung kombiniert, wie in der zu großartiger thematiſcher Architektur aufgewölbten Schlußmuſik.

Dieſe Art ſinfoniſch zuſammenſtellender Faktur gibt zunächſt der intellektuellen Deutung Raum. Sie trägt in ſich auch zweifellos ein im Sinne mimiſcher Pſychologie intellektuell empfundenes Moment. Darüber hinaus aber vollzieht ſich hier die Einſchmelzung der ſelbſtändigen Motiverſcheinungen in die Harmonie, aus der ſie entſtanden ſind. Der Vorgang, der ſich in der Scheinpolyphonie der „Meiſterſinger" angebahnt, im motiviſchen Erinnerungsleben des „Siegfried" fortgeſetzt hat, gelangt zum Abſchluß. Über die intellektuell charakteriſierende Bedeutung des Motivlebens hinaus geſchieht unter dem Anſchein kunſtvoller Kombinationen ſeine Zuſammenfügung zur harmoniſchen Grunderſcheinung. Sie enthüllt die Urverwandtſchaft großer Motivgruppen, wie der Walhall- und der „Ring"-Motive in ihren akkordiſch fallenden und ſteigenden Terzenfolgen, die Identität einzelner Bildungen, wie der Rheintöchter-, der Waldvogel-, der Liebes- und Flammenzauber-Melodie. Aus der primär harmoniſchen Einheitlichkeit des Motiviſchen ergibt ſich die Möglichkeit, es jetzt dem mimiſchen Ausdruck anzupaſſen und es gleichzeitig in eine rhythmiſch feſtumſchloſſene Form zu binden, wie die Oper ihrer bedarf. So wird es auch möglich, dem Motiv die Gegenſtändlichkeit ſeiner einſtigen Bedeutung zu entziehen und es auf die nämliche bewußte Scheinhaftigkeit zu beſchränken, wie die Figuren der Szene. Handlungsbild und Motivverflechtung ſind Mittel der Choreographie. Ihrer bedarf der Mime, um daran die vom Autor erſchaute Viſion erkennen und aus ſich widerſpiegeln zu können: den Elementarkontraſt von Gefühlswahrhaftigkeit und Gefühlstäuſchung. Szeniſch iſt ſie erſchaut in den Geſtalten von

Brünnhilde und Hagen, zwiſchen denen alles andere als willenloſes Objekt der Täuſchung ſteht. Muſikaliſch iſt ſie erfaßt im Gefühl der reinen Harmonie der Liebe Brünnhildes und ihrer diſſonanten Trübung. Sie findet in Hagens ſchroff einſchneidendem, der Rheintöchter-Klage entnommenen „Wehe" ihre kürzeſte Formel. Wie dieſer muſikaliſche Kontraſt den Wechſel des Motivgeſchehens und die harmoniſchen Wandlungen beſtimmt, ſo erzeugt der ſzeniſche Kontraſt das Geſchehen der ſichtbaren Handlung. Beide entſprechen einander, denn beide ſind gleichnishafte Erſcheinungen des nämlichen Grundimpulſes: des mimiſchen Ausdruckswillens, der ſich am Objekt des Täuſchungsſpieles ſchöpferiſch entzündet.

Der urſprüngliche Entwurf läßt im Szenarium und in der dramaturgiſchen Anlage deutlich die nahe zeitliche Beziehung zum „Lohengrin" erkennen. In beiden Werken iſt die Ankunft des aus der Ferne Herbeigeſehnten Mittelbegebenheit des erſten Aktes, der zweite beginnt hier wie dort mit dem Zwiegeſang der Nachtnaturen und gipfelt in dem geſtörten Brautzuge. Der dritte Akt, zweiteilig angelegt, bringt in der erſten Hälfte die Kataſtrophe, in der zweiten die lyriſch verklärende Löſung. In dieſen Grundzügen ſtimmen die Konzeptionen überein, der zweite und dritte Akt bleiben auch weiterhin gemäß der Anlage erhalten. Am erſten Akt dagegen ſetzt die Umarbeitung ein. Der Entwurf vom November 1848 war zweiteilig, er begann am Gibichungenhof und führte dann zum Brünnhilde-Felſen mit dem einleitenden Chor der Walküren. Bald ergab ſich die Notwendigkeit eines erſten Vorbaues. Eduard Devrient, der ſpäter ſo Vielgeſchmähte, deſſen Schriften einen beträchtlichen Beſtandteil des Gedankenmateriales für Wagners Revolutionsſchriften bis hinauf zur Beſtimmung des Mimen bilden, gab die Anregung zur Hinzufügung des Vorſpieles. Mit dieſer im Januar 1849 ausgeführten Erweiterung war der erſte Schritt zur rückwärtsbauenden Erſchließung des Geſamtſtoffes getan, zugleich aber der Eröffnungsakt um eine gewichtige Doppelſzene vermehrt: den Geſang der Nornen und Siegfrieds Abſchied von Brünnhilde. Die ſpätere zykliſche Erweiterung des Werkes bot keine Möglichkeit zur Entlaſtung des Aktes. An Stelle des Walküren-Chores mußte als Verbindung zum Vorangehenden die breitausgeführte Waltraute-Szene treten, ſo daß dieſer Anfangsakt in ſeiner endgültigen Geſtalt an Umfang und Zeitdauer das ganze „Rheingold" übertrifft. Gleich dieſem

wahrt er gegenüber dem mannigfachen Ortswechsel die Einheit der Zeit, die Fiktion des Geschehens vom Morgen bis zur Nacht. Es ist ein Vorderakt, der eigentlich als selbständiger Teil innerhalb des Werkes steht. Er umschließt keine Exposition, sondern eine in sich gerundete Handlung: die Zerstörung von Brünnhildes Liebesdasein. In den beiden anderen Akten folgt als gleichsam zweiter Teil Brünnhildes Rache und Verklärung.

Als selbständiger Teil gesehen, wie ähnlich der dritte Akt des „Siegfried" ein selbständiger Teil innerhalb des Werkes ist, gewinnen Vorspiel und erster Akt der „Götterdämmerung" Rechtfertigung der szenischen Struktur. Die im „Tristan" nur erzählte Tantris-Episode: der Liebesverrat, wird zum Objekt der Darstellung. Damit ist der Aufbau gemäß dem Charakter einer eigenen Handlung gegeben: der Brünnhilde-Felsen als Anfang mit der Liebes- und Abschiedsszene, als Schluß mit der Zwangswerbung, zwischen beiden das Weltbild, das den Betrug veranlaßt. Die einleitende Nornenszene, ursprünglich als Mittel der Vorerzählung gedacht, als solche jetzt nicht mehr erforderlich, wird zur gleichnishaften Vordeutung des Täuschungsspieles. Das Seil, einst in wissender Erkenntnis des Kommenden gewoben, verwirrt sich und reißt, die Nornen tauchen zur Tiefe, wie die Erda des letzten „Siegfried"-Aktes. Drohender Betrug zerstört das ewige Werden: „Der Welt melden Weise nichts mehr".

Wagner hat diese Szene in die Form der zweimal ablaufenden dreistrophigen Ballade gekleidet. Ihre einzelnen Strophen führen in verkürztem Aufbau des Vortrages vom Urklang des Werdens bis zum Ertönen von Siegfrieds Horn. In dieser Zusammenfassung der Handlungsmotive ähnelt das Ganze der ideellen Anlage nach der „Holländer"-Ballade. Gleich ihr ist die Nornenszene die lyrische Umschreibung des musikalisch szenischen Geschehens, liedhafter Kern der Handlung. Ihr Keim ist das akkordische Urmotiv der Bewegung. Aus Dur nach Moll übertragen, wird es zum Grundsymbol melodischen Werdens aus der akkordischen Intervallbewegung. Im Gesange der Nornen ziehen alle Motive in gedrängter Folge als melodisch individualisierte Entfaltungen dieses Keimes vorüber. Zwischen ihnen steht als Antrieb weiterdrängenden Werdens der Modulationsklang, das Symbol der harmonischen Frage: „Weißt du, wie das wird?" Der Frageausdruck ist gegeben durch die Öffnung des Tonika-Akkordes in die artfremde Dominantharmonie auf der Unterfekunde. Im Sinne der Musik Grundformel der Modulation, die das akkordische Leben von Phase zu Phase leitet, ist dieser Frageklang im Sinne

der Handlung der Wandlungstrieb, der von Erſcheinung zu Erſcheinung führt. Er iſt die Urfrage des Werkes, wie der akkordiſche Motivtypus die Urform der thematiſchen Antwort iſt. Mit der Hervorhebung beider ſteht die Nornenſzene im Sinne des alten Prologes außerhalb des eigentlichen Werkes. Als balladenhafter Vorgeſang enthüllt ſie am Beiſpiel des Handlungsſtoffes die bewegenden Grundkräfte. Dann öffnet ſie den Vorhang für das Spiel ſelbſt, auch ſo die gleichnishafte Unrealität des nun Geſchehenden andeutend.

Dieſes Spiel des Spieles ſetzt ein mit der Abſchiedsſzene zwiſchen Brünnhilde und Siegfried. Eine Überleitungsmuſik ſchildert in breiter Ausmalung den Sonnenaufgang, nicht als Naturerlebnis wie einſt im „Rheingold", ſondern im großen dekorativen Zuge des Wirkungseindruckes. Eine pathetiſche, an Rienzis Gebet erinnernde Doppelſchlag-Phraſe entfaltet ſich im Sequenzen-Creszendo, der harmoniſche Aufbau türmt ſich über der Dominante in Terzenſchichtung zum Nonen- und Undezimenklang und wechſelt von hier aus in das zum Marſchcharakter umgedeutete Thema des Siegfried-Hornes. Mit ihm erſcheinen Siegfried und Brünnhilde. Die Szene hat den Charakter des Zwiegeſanges, aber dieſer bleibt weit außerhalb deſſen, was Wagner bisher an Szenen ſolcher Art geſchaffen hat. Es iſt eine Muſik der Gebärde, der Ausdrucksgeſte, die in der darſtelleriſchen Verlebendigung durch Stimme und Bewegung ihre alleinige Löſung findet. Daß dieſe Geſte an ſich mit vollkommener Beherrſchung aller Mittel des Stimmklanges und der Vortragsſteigerung empfunden iſt, gibt ihr das meiſterliche Gepräge der erfüllten Zweckbeſtimmung. Daß ſie nichts anderes ſein kann, als eben Geſte, iſt bedingt durch den Stoff ſelbſt und den Charakter ſeiner Behandlung. Im Stil dieſer leicht hinſtürmenden Muſik ſetzt auch das ſinfoniſche Zwiſchenſpiel ein. Siegfrieds Rheinfahrt ſchildernd, leitet es in die als Beginn des erſten Aktes bezeichnete Gibichungen-Szene über. Brünnhildes Abſchiedsgruß nimmt den Klang des Wälſungen-Liebesblickes in heroiſcher Steigerung auf. Aus ſeiner Fortführung ſpinnt ſich die in Quartenſequenzen ſchreitende Melodik heraus, die hier unmittelbar an den Lehrbubentanz anklingt. Das Siegfriedshorn tönt wieder in ſeiner naturhaften Naivität, als Liedmotiv in leicht fließender Bewegung von den Stimmen einander zugeworfen, allmählich zum paſtoral wiegenden Baß verkürzt, der aus der Tanzbewegung in das Wellenthema des Rheines mündet. Mahnend tönt aus Naturſtimmen das Lied der Rhein-

töchter vom Golde, vom Fluche des Ringes, die Nähe der Welt vordeutend, allmählich ſich umdüſternd. Der Anfangsruf des Liedes klingt für ſich allein bedeutſam nach. Durch die chromatiſche Erniedrigung ſeines Beginnes wird die erſte Trübung in die bisher rein fließende Harmonie getragen. Mit dieſem jetzt zur Klage umgewandelten Rheintöchter-Ruf ſchneidet die Diſſonanz in die harmoniſche Welt. Es iſt die nämliche Diſſonanz, die Hagen als „Wehe"-Ruf aufnimmt. Beim Sichtbarwerden der Täuſchungswelt zuerſt erklingend, zieht ſie ſich von hier aus mit ſteigender Bedeutung des Trug-Symboles durch das Werk.

Die Gebärde der Muſik gewinnt nun zunehmende Deutlichkeit. Die Choreographie des Klanges ſchärft ſich im gleichen Maße, wie die Erſcheinungen des Spieles ſichtbar werden: Gunther, Gutrune, Hagen. Das Marionettenhafte der Gibichungen-Figuren wird in der muſikaliſchen Stiliſierung zur Tanzform: ein Menuett im Moll-Charakter gibt die Prägung der Muſik, die Gunthers Rede beherrſcht. Hagens erzählende Zwiſchenrede von den Wälſungen, dem Horte und Brünnhilde lockert und ſpannt abwechſelnd die Tanzform, die hier die Erſcheinungen der beiden Gibichungen ſich wie Mechanismen nach dem Willen einer ſie beſtimmenden fremden Kraft bewegen läßt. Die Szene hat faſt den Charakter eines dialogiſch verdeutlichten Balletts, in dem der Tanzmeiſter, ſeine beiden Figuren feſthaltend, im Takt den vorgeſchriebenen Pas tanzt und ſich dabei erzählend unterbricht. Auch hier herrſcht die Gebärde, die aus dem mimiſchen Weſen der Erſcheinungen heraus Stil und Ablauf der Muſik beſtimmt. Es iſt die Gebärde der unfreien, willenloſen Naturen, die ſich nicht anders als im vorbeſtimmten Rhythmus der formalen Periode Ausdruck ſchaffen können.

In dieſe Welt der Gebundenheit tritt Siegfried, wie Lohengrin, durch Elſa ſehnend herbeigezogen, in die Telramund-Ortrud-Sphäre. Was aber einſt Magie eines reinen Liebesgefühles war, beruht jetzt auf eigennützigem Wunſch gefühlsbarer Naturen. So iſt die Ankunft Siegfrieds in ihrer muſikaliſchen Geſtaltung nur die bewußt dekorative Darſtellung aufſchwunghafter Klanggeſte. An Stelle des A-dur-Durchbruches im „Lohengrin" tritt hier die fahle Wirkung des kleinen Septimen-Akkordes, an Stelle des akkordiſchen „Lohengrin"-Themas, das aus Chor und Orcheſter klingt, treten die Fluch-Terzen zu Hagens Worten: „Heil Siegfried, teurer Held". Das Unwahrhaftige als innere Vorausſetzung iſt hier-

mit gegeben, die Täuſchung innerhalb der Täuſchung feſtgeſtellt. Eine Aktion auf dieſem bewußt ſcheinhaften Grunde kann ſich nur noch als mimiſche Aktion des Figurenſpieles entfalten. Siegfried bedarf des Vergeſſenheitstrankes in Wahrheit ebenſowenig, wie Triſtan des Liebestrankes. Er iſt verwandelt im Augenblick, da er die an das Geſetz der Unfreiheit gebundene Welt betritt, verwandelt durch die Tatſache der Berührung mit ihr. Dieſe Verwandlung kündet ſich in ſeinen erſten Worten an: ſein Heldenklang fügt ſich der gebundenen Rhythmik der vorangehenden Szene ein, erweitert ſie nur aus dem drei- zum vierteiligen Schrittcharakter. Der Menuettypus des Dialoges verändert ſich zum pomphaften Marſch. In ſeinem Rahmen führen die Figuren ihre Handlungsſchritte jetzt ebenſo impulslos aus wie vorher, beſtimmt nur durch die Gebärde der Aktion. Einmal noch hebt ſich die Melodie des Liebesgrußes an die erwachende Brünnhilde, der Klang des Siegfried-Sternes empor, um dann durch die harmoniſche Wandlung des Vergeſſenheitstrankes in den kleinen Septimenakkord zu wechſeln: in die auf den verminderten Dreiklang gebaute Harmonie der Ankunft, des Hagen-Grußes, des Fluches, der Täuſchung. Es iſt die entgegengeſetzte Wechſelbeziehung von Klangwandlung und Handlungsvorgang wie bei der Trankſzene des Triſtan. Dort wird das äußere Geſchehen aus dem Klange abgeleitet, hier wird der Klang der äußeren Gegebenheit organiſch angepaßt, die Unwahrhaftigkeit modulatoriſch beſtätigt. Wie der „Triſtan"-Trank aus ſcheinhafter Gebundenheit zur Freiheit, ſo führt der „Götterdämmerung"-Trank aus äußerlich noch ſcheinhafter Freiheit zu begrifflich motivierter Gebundenheit.

Mit der handlungsmäßigen Beſtätigung der Siegfried-Wandlung iſt geſchehen, was Hagen im einleitenden Dialoge vorgedeutet hat. Die Werbung um Gutrune, Gunthers Bericht von Brünnhilde, der Eidſchwur der Blutsbrüderſchaft, die Abfahrt zum Brünnhilde-Felſen ſind die ſchnell einander folgenden äußeren Phaſen der Darſtellung, der die Muſik lediglich charakteriſierende Ausdeutung gibt. Mit dem zart verhallenden Nachſpiel des Gutrune-Grußes ſollte urſprünglich die Szene ſchließen, durch die ſpätere Ausführung wuchs die Geſtalt Hagens zu höherer, das Spiel lenkender Bedeutung. So führt nun der nachträglich eingefügte Wachtgeſang über das äußerlich Vorganghafte des Bisherigen hinaus. Die Figuren ſind abgetreten, der Dichter ſpricht, ähnlich faſt wie im Nornen-Prolog, außerhalb des Spielvorhanges, nur in der Einkleidung des Vortrages den

Zuſammenhang wahrend. Aus der Ausbreitung des Klagerufes formt ſich eine neue, düſter getragene Melodie: „Ihr freien Söhne, frohe Geſellen, ſegelt nur luſtig dahin: dünkt er euch niedrig, ihr dient ihm doch, des Niblungen Sohn". Der Geſang hebt ſich zum Pathos der Dämonie, eine mimiſche Maske fällt. Die bewegende Kraft der Täuſchung zeigt ſich, ihrer ſelbſt bewußt, im Bilde der Welt, die ſie beherrſcht und dem Schickſal aller Täuſchung: dem Untergange zuführt.

Aus dem Nachhall des Wachtgeſanges taucht zum zweitenmal die Brünnhilde-Geſtalt empor. Es entrollt ſich ein äußerlich ähnliches Bild wie im Beginn des dritten „Walküre"-Aktes: der Anritt der Gewitterwolken, jetzt aber in gedrängter Kürze, nur ſkizzenhaft gegeben, ein Nachklang des urſprünglichen Entwurfes, auf das Erſcheinen nur einer der Walküren, Waltraute, beſchränkt. Sie bringt die Erzählung vom Schickſal Wotans, der Scheiterſchichtung der Welteſche zum Brandſtoß um Walhall, die Bitte um Rückgabe des Ringes an den Rhein. Es iſt im Sinne der Handlungsentwicklung das erſte Eindringen der diſſonanten Klage in die reine Harmonie von Brünnhildes Liebesgefühl, der erſte Angriff gegen dieſes Gefühl mit der Forderung ſeiner freiwilligen Preisgabe. Auf dieſes Ziel ſteuert Waltrautes Rede hin, ſie enthüllt es beim Durchbruch der Klagediſſonanz: „Hör' mich, hör' meine Angſt". In der muſikaliſchen Dramaturgie wie in der Art der dialogiſierenden Stimmen iſt dieſer Auftritt das Gegenſtück zu der Szene zwiſchen Iſolde und Brangäne vor dem Löſchen der Fackel: hier wie dort die leidenſchaftliche Bitte um Hemmung des Gefühles, das eben durch dieſe Bitte zum vollen Bewußtſein ſeiner alleinigen Bedeutung gelangt. Abweiſend klingt daher Brünnhildes Botſchaft an die Götter zurück: „Die Liebe ließe ich nie, mir nähmen nie ſie die Liebe, ſtürzt' auch in Trümmern Walhalls ſtrahlende Pracht". Sie ſpricht das Liebesgelöbnis unwiſſentlich im Klange des Entſagungsgebotes aus, wie Iſolde die Fackel in den Akkorden des Todesklanges zur Erde wirft.

In dieſer bis auf den Grund des weiblichen Ausdrucksaffektes greifenden Schlußſteigerung ſteht der letzte Teil der Waltraute-Szene ähnlich außerhalb der engeren Spielhandlung wie Hagens Wachtgeſang. In beiden offenbart ſich das innere Weſen der zwei Grundkräfte, die hier gegeneinander getrieben werden: dort das Herrſchbewußtſein der lenkenden Täuſchungskraft des männlichen Dämonen, hier die blinde Hingabe des

weiblichen Gefühles, beide heimlich verbunden durch den Klang der Klage. Bisher jedes in eigener Sphäre wirkend, in ihr zu eindeutiger Weſenskundgebung gelangt, dringen ſie nun durch die Siegfried-Erſcheinung zueinander. Brünnhildes Feuerharmonie, in der Abenddämmerung zart verglühend, flammt aus der einfachen Bewegung plötzlich zu geſteigerter Heftigkeit auf. Die Dur-Klänge wandeln ſich in chromatiſcher Überhöhung zu übermäßigen Akkorden, der Klang des Siegfried-Hornes bricht durch, die Linie der Weibesmelodie ſpannt ſich ihm in weitem Bogen entgegen, die Geſtalt hebt ſich empor aus dem Feuer. Da bricht die Harmonie plötzlich um: ſtatt des Dur-Klanges erſcheint die Täuſchungsharmonie der kleinen Septime, in die Wandlungsklänge des Tarnhelmes ſich verlierend.

Die ſich hier anknüpfende Szene: Brünnhildes Überwältigung, der Ring-Raub durch den zum Gunther entſtellten Siegfried, iſt handlungsmäßig auf die äußerſte Wirkung des Unheimlichen geſtellt. Die phantaſtiſche Hauptidee des früheſten Jugendwerkes wird nun mit der Beobachtungskühle des Alters geſtaltet. Der Mime ſpielt mit ſeinem eigenen Selbſt das Spiel der tragiſchen Täuſchung. Beide, Siegfried und Brünnhilde, ſind ihrer nicht mehr mächtig, er durch den ihm aufgezwungenen fremden Willen, ſie durch das Unfaßbare des Geſchehens. In der Waltraute-Szene soeben zur Höhe ihres Liebesgefühles erhoben, ſtürzt Brünnhilde plötzlich aus ſich ſelbſt heraus. Sie erlebt den Raub ihres Ich, nicht, wie Siegfried am Gibichungenhofe, unwiſſentlich, ſondern in voller Bewußtheit der geſchehenden Selbſtenteignung. In dieſer ſtärkſten, jede Bewegung lähmenden Affektſpannung ſchweigt jede melodiſche Regung der Muſik. Die akkordiſch geſtaltete, geradlinige Harmonie der Brünnhilde-Welt ſetzt aus. Es ſpricht lediglich die modulatoriſch gerichtete Harmonie, in deren ſtändig gleitender Verſchiebung der Tonbeziehungen ſich die Täuſchung vollzieht und in der eine klare melodiſche Bildung nicht Wurzel faſſen kann. Die Klänge dieſer modulatoriſchen Täuſchung, ſzeniſch als Tarnhelm- und Vergeſſenheitsmotiv gedeutet, beſtimmen das Gepräge der Szene, bis aus Brünnhilde plötzlich als elementarer Aufſchrei der Klageruf hervorbricht. Die Kraft des Gefühles und damit der liebenden Brünnhilde-Natur iſt durch die Täuſchungsdiſſonanz zerſtört. Einmal noch klingt die Siegfried-Melodie auf, als Brünnhildes Blick die Augen des Bezwingers ſtreift. Dann ſinkt der Klang des Liebesgrußes zerbrochen in die Tiefe und vergeht in der Verwandlungs- und Vergeſſenheitsharmonie.

Mit dem Sturz aus sich selbst ist auch Brünnhilde hinabgeschleudert in die Region der Gebundenheit, zur Maske ihrer ursprünglichen Natur geworden, wie Siegfried, ihm unlösbar nachgezogen. In einem nur bleibt ein Unterschied zwischen ihnen: während Siegfried völlig untertaucht in die Unfreiheit, behält Brünnhilde das Bewußtsein der gewaltsamen Selbstenteignung. Es steigert sich ihr zum Konflikt des zwischen Wahrheit und Täuschung hin- und hergeworfenen Doppelwesens, dessen Liebe durch die erzwungene Verwandlung in Haß umschlägt. Nur ein Weg bleibt: die Liebe wiederzugewinnen durch Befriedigung des Hasses. Brünnhilde ist nun die Isolde des ersten Aktes, die Tristan den Todestrank reichen muß. Der Zwiespalt von Liebe und Haß, Wahrheit und Täuschung in Brünnhilde wird zum Kern der Handlung. Ihm tritt die Kraft gegenüber, aus derem Willen dieser Zwiespalt geschaffen wurde: Hagen. Ähnlich Ortrud ist er den Dämonen unmittelbar verwandt. Wie Brünnhilde vom Gebot der Liebe, so wird Hagen vom Verlangen der Macht geleitet, dem Willen der Alberich-Gestalt, die durch ihn weiterlebt. So dringt sie in seine Träume ein, kein wirkliches Wesen mehr, nur noch Spukerscheinung. Dieses Traumbild gibt die Einleitung des zweiten Aktes. Die spätere Fassung zeigt hier eine bedeutsame Abweichung im Sinnhaften der Szene. In „Siegfrieds Tod" verspricht Hagen die Gewinnung des Ringes für Alberich: „Den Ring sollst du haben, Nibelungenfürst, frei sollst du sein". In der „Götterdämmerung" fällt das Versprechen an Alberich fort: „Den Ring soll ich haben. Mir selbst schwör ich's". Der Charakter des visionären Selbstgespräches wird bewußt hervorgehoben, Alberich ist aus dem körperhaften Nibelungen des Entwurfes zur Unrealität des Traumgesichtes geworden, zur Nachterscheinung der Hagen-Natur.

Das Unheimliche der Schlußszene des ersten Aktes beherrscht auch diese Szene, beide zeigen die Grundkräfte der Handlung in der äußersten polaren Entfernung ihrer mimischen Grundaffekte. Nun spannt sich die Linie der äußeren Handlung, auf der sie einander entgegenschreiten, zusammenprallen, um in der Wucht des Stoßes die Kräfte aneinander zu messen. Dies ist der Spielinhalt des zweiten Aktes. Mit Siegfrieds Rückkehr, seiner Erzählung des Kampfabenteuers ist das Motiv für Hagens Erwachen zur Tat gegeben. Der Klageruf, bisher nur Symbol, in der Waltraute-Szene als Warnung ertönend, bestimmt jetzt die Wirklichkeit des Geschehens: „Not ist da, Not. Wehe! Wehe! Hoiho, hoho!" Hagens Weheruf wird zum Aufgebot des Brautempfanges, die

Düsterkeit des wissenden Lenkers gibt sich den Mannen gegenüber als scherzhafte Irreführung, sein Hochzeitsruf klingt aus in einen wuchtigen Götteranruf um gute Ehe. Das Gibichungen-Thema hebt sich im Zusammenströmen aller Klänge von Chor und Orchester zu deklamatorischer Größe im Pathos eines feierlichen Ankunftsbildes. Brünnhilde, von Gunther begleitet, schreitet an das Land, Siegfried tritt ihr entgegen – zwei Masken ihrer selbst stehen einander gegenüber. Es ist das nämliche Bild wie in der Schlußszene des ersten Aktes, jetzt aus dem Dunkel in die Helle des Tages übertragen. Brünnhilde, ihres Doppelwesens bewußt, muß Siegfried erkennen, er, der aus eigenem Entschluß der Welt Verfallene, weiß nichts von ihrer Zugehörigkeit zu ihm. Der Augenblick des Schlusses der Nornenszene ist gekommen, der Faden des reinen Wissens reißt, die Urfrage klingt auf nach dem, was wird.

Es beginnt das Spiel der sich selbst Enteigneten, zur Unwahrhaftigkeit Gezwungenen. Hagen, bisher schweigend und wartend, tritt in den Kreis. Brünnhilde steht jetzt unter seinem Gebot, sie muß sprechen, was sein Wunsch befiehlt. So tritt der Racheklang des Nibelungen, wie Alberich ihn Hagen eingeflüstert hat, jetzt durch Brünnhilde in die Handlung. Brünnhilde hat den Ring an Siegfrieds Hand erblickt, den ihr Bezwinger ihr entrissen hat. Auf ihn gründet sie ihre Klage, er bringt sie zur Erkenntnis des Geschehenen:

„Betrug! Betrug!
Schändlichster Betrug!
Verrat! Verrat –
wie noch nie er gerächt!
Heil'ge Götter!
Himmlische Lenker!
Rauntet ihr dies
in eurem Rat?
Lehrt ihr mich Leiden,
wie keiner sie litt?
Schuft ihr mir Schmach,
wie nie sie geschmerzt?
Ratet nun Rache,
wie nie sie geraft!
Zündet mir Zorn,
wie nie er gezähmt!

Heißet Brünnhild'
ihr Herz zu zerbrechen,
den zu zertrümmern,
der sie betrog!"

Es ist der Leidenschaftsaufschrei, der im Ausmaße des Affektes ebenso weit hinausgeht über den Fluch der Isolde, wie er an menschlicher Wahrheit von ihm entfernt ist. Aus Isolde schreit das natürliche Rasen des entfesselten Gefühles, aus Brünnhilde schreit das Pathos des mimischen Affektes, der aus äußerlich gegebenen Voraussetzungen seine Kraft gewinnt. So gestaltet sich auch die Musik nur aus Brünnhilde uneigenen oder ihr Wesen verkehrenden Klängen: dem Nibelungen-Neid, der chromatischen, zur rhetorischen Phrase umgestalteten Verzerrung ihres Abschiedsgesanges an Wotan, in die sich Hagens Weheruf antreibend hineinbohrt. Es ist die vollkommene Selbstentstellung des Brünnhilde-Wesens, die sich hier im Vorgang des Täuschungszwanges vollzieht und nun im Zuge dieser nur noch Affekt gewordenen Leidenschaft zur Anklage Siegfrieds weiterstürmt.

Der Eid soll die Klärung bringen, als Eideszeuge tritt Hagen hervor. Sein Weheruf hat durch das Bisherige Wirklichkeitsgeltung erlangt, Brünnhildes Klage hat ihm die herrschende Bedeutung des Grundaffektes gegeben. So ist er die Kraft, die, durch Hagen ausgestreut, ihm nun von allen Seiten her wieder zuwächst und jetzt in die Spitze seines Speeres gelenkt wird. Der Schwur, von Siegfried ausgesprochen, von Brünnhilde in gesteigerter Bedeutung der Meineidsbezichtigung wiederholt, führt die Linie der Täuschung immer höher. Klageruf und der verzerrte Brünnhilde-Klang tragen Siegfrieds Gesang, der jedes eigenen Siegfried-Klanges entbehrt, Ausdruck fremden Willenslebens ist und nur als deklamatorische Phrase von Siegfried ausgesprochen wird. Brünnhildes Wiederholung reißt auch diesen Siegfried-Spruch in die Region ihres Leidenschaftspathos, das nun den nämlichen Klängen die entgegengesetzte Ausdeutung gibt und in einen wilden Ausbruch der Walküren-Sturmchromatik mündet.

Mit dieser zweiten Affektentladung ist die Kraft des Pathos auf den Gipfel, das Spiel zu schärfster Kontraftierung der Gegensätze gelangt. Nicht mehr was Siegfried und Brünnhilde sind, nur noch was sie im Zwange der Unwahrhaftigkeit scheinen, bestimmt das Geschehen. Hier bricht die Linie plötzlich ab, eine äußere Umleitung führt durch Sieg-

frieds, das Vorgefallene leicht abſchüttelnde Rede in die Klänge der Hochzeitsmuſik. Wie in der alten Oper glättet ſich der Konflikt, nachdem er die Steigerung herbeigeführt hat, durch den fröhlichen Abzug des einen Teiles. Siegfried, Gutrune und die Chöre verſchwinden. Nur in Brünnhilde, die mit Gunther und Hagen zurückbleibt, tönt die Frage nach der Urſache der Täuſchung auf: „Welches Unholds Liſt liegt hier verhohlen? Welches Zauberers Rat regte dies auf?" Brünnhilde iſt ſich der Unnatur des Zuſammenhanges bewußt, ohne die Urſache faſſen zu können. Die im dichteriſchen Sinne dramatiſche Aufrollung der Handlung hätte die Entwirrung durch Hinlenkung auf dieſe Urſache gefordert. Die mimiſche Entwicklung gleitet über die Frage nach der Urſache hinweg und treibt zu neuer Steigerung des darſtelleriſchen Ausdruckes. Es vollzieht ſich die letzte Wandlung der Selbſtenteigneten: Hagens Wehe-Ruf, die bohrende Umformung der Klage, geht jetzt an Brünnhilde über. Sie ſelbſt ſpricht den Willen deſſen aus, der das Netz geworfen hat, das ſie umfängt: „Wer bietet mir nun das Schwert, mit dem ich die Bande zerſchnitt?" Damit iſt ſie Hagen verfallen, ſein Auge geworden, das die Waffe lenkt und das Ziel zeigt. Aus Brünnhildes Munde ſeinen eigenen Ruf vernehmend, tritt Hagen zu ihr. Es iſt der Zentralmoment des Spieles: beide gegeneinander kämpfenden Kräfte, Täuſchungsdämon und Gefühl, verbünden ſich miteinander. Jedes glaubt, ſich des anderen zu ſeinem Zwecke zu bedienen, jedes wird durch das andere hintergangen. Durch die Klänge des Nibelungen-Neides vollzieht ſich Brünnhildes Verrat: „Doch träfſt du im Rücken ihn – an ihm ſpart' ich den Segen". Der Hagen-Ruf, den entſtellten Brünnhilde-Klang führend, triumphiert, beider Ausbreitung zieht Gunther in die immer weiter ſich aufrollenden Kreiſe der beiden Grundthemen. Hagens Gebot aus Brünnhildes Munde: „So ſoll es ſein, Siegfried falle", beherrſcht die Linie, die ſich von hier aus in die Fanfaren-Klänge des Feſtzuges löſt. Ähnlich wie beim Schluß des zweiten „Lohengrin"-Aktes das Frage-Verbot, tönt hier der Doppelruf des Hagen-Brünnhilde-Klanges in die Hochzeitsweiſe hinein, ſchnell zurückgedrängt, in den Schlußtakten noch einmal vorbrechend und ſeine Bedeutung behauptend.

Der Unterſchied zwiſchen dieſem Akt und der alten Oper beruht lediglich in der Bewußtheit, mit der hier das Scheinhafte der Spielimpulſe als Ergebnis der Selbſttäuſchung der Geſtalten begründet und durch-

geführt wird. Die Selbſtentäußerung, wie Wagner ſie als ſchöpferiſche Vorausſetzung der mimiſchen Kunſt erkennt, wird zum Objekt der Darſtellung, zum Geſchehensinhalt. Aus der Selbſtentäußerung ergibt ſich die Handlung dieſes Werkes, wie aus der Chromatik die des „Triſtan" oder aus dem Wechſel der Formkontraſte die der „Meiſterſinger". Die Erſcheinungen ſind nicht wirkliche, ſie ſind fiktive dramatiſche Charaktere. Durch die Verknüpfung der Handlungsvorgänge werden ſie ſcheinbar unfreiwillig, was ſie nach dem Willen des Werkes ſein ſollen: Schauſpieler. Der ſzeniſche und muſikaliſche Vorgang an ſich wird von dieſer künſtlichen Illuſion des Täuſchungsgeſchehens, der abſichtsvollen Verkehrung der Naturen in ihr Gegenteil nicht berührt. Was der alten Oper als gegebene Vorausſetzung galt: die Unwirklichkeit des durch die Muſik in eine irreale Sphäre gehobenen Handlungsbildes, die Puppenhaftigkeit der Charaktere, wird hier durch das Kunſtmittel der gedanklichen Motivierung erreicht. Das Ergebnis iſt in beiden Fällen das gleiche. So konnte Wagner, der Ähnlichkeit wohl bewußt, dieſe Art des künſtlichen Täuſchungsſpieles als erreichte Beſtimmung der Oper bezeichnen. Damit waren auch die Formen der alten Oper in einem neuen Sinne gerechtfertigt, Formen nicht der ſtimmkünſtleriſchen Arien- und Enſemble-Struktur, ſondern Formen der ſzeniſchen Geſamtanlage der Oper im Gegenſatz zum geſprochenen Schauſpiel. Wagner ſelbſt bezeichnet in der Einleitung zu einer in Berlin veranſtalteten Vorleſung der „Götterdämmerung" als wichtigſte ſeiner Neuerungen die Erhebung des „dramatiſchen Dialoges ſelbſt zum Hauptſtoff der muſikaliſchen Ausführung", während die eigentliche Oper der Muſik nur die „Momente des lyriſchen Verweilens" zuwies. Der zweite Akt der „Götterdämmerung" zeigt jene der alten Oper eigentümliche Wellenlinie zwiſchen dialogiſch vermittelnden und gefühlsmäßig konzentrierten Szenen im gleichen Maße ausgebildet. So ſteht zwiſchen der einleitenden Nachtſzene und dem im feierlichen Begrüßungsgeſang ausklingenden Mannenauftritt der überleitende Dialog zwiſchen Siegfried, Hagen und Gutrune. So heben ſich aus der zweiten Hälfte des Aktes Brünnhildes Anklage, der Eid, der Todesbeſchluß hervor. Die Eigentümlichkeit der Anlage des Werkes bringt es mit ſich, daß dieſe Steigerungsmomente vorwiegend mimiſche, nicht geſangliche Höhepunkte ſind, der Begriff der Arie alſo in eine gleichſam darſtelleriſche Affektentladung verwandelt wird. Aus ihr führt der Dialog wieder ähnlich vermittelnd weiter, wie in der alten Oper das Rezitativ nach der großen Arie.

Was im zweiten Akt noch durch die Hinlenkung auf den darſtelleriſchen Ausdruck der älteren Oper gegenüber zwar weſensähnlich, in der Art der Ausführung aber verändert erſcheint, das wandelt ſich im letzten Akt zu völliger Übereinſtimmung. Der Handlungsſtoff als ſolcher iſt erſchöpft, die Täuſchung, im erſten Akt vorbereitet, iſt im zweiten zu voller Auswirkung gelangt. Es bleibt nur die äußere Zuendeführung. Sie geſchieht durch den Geſang. Der letzte Akt der „Götterdämmerung" erfüllt im vollkommenen Maße das Operngebot, die Handlung ſo zu gliedern, daß ſie zum Singen und zur Muſik unmittelbaren Anlaß gebe. Er erfüllt ſie ſo, daß ſich hier auch die feſtgeſchloſſenen Formen des Geſangsſtiles zurückbilden, und die Abgrenzungen dieſer geſanglichen Formorganismen gegen die überleitenden dialogiſchen Teile deutlich hervortreten. Siegfrieds Tod, mit dem Ausgange des zweiten Aktes beſchloſſen und in allen Einzelheiten der Ausführung beſtimmt, iſt das einzige äußere Handlungsereignis. Alles andere ſind jene „Momente lyriſchen Verweilens", wie ſie der Oper von Grund aus eigentümlich ſind, die Momente des Zeigens ſzeniſcher Bilder in der umſchließenden Form geſanglichen Vortrages. Solche Momente ſind die drei Hauptſzenen der vorderen Hälfte des Aktes: die Rheintöchter-Szene, Siegfrieds Erzählung ſeines Lebens, der Trauermarſch als ſinfoniſche Überleitung zum zweiten Teil. Dieſer wird völlig beherrſcht von dem zur lyriſchen Szene ausgeweiteten arioſen Schlußmonolog der Brünnhilde, gerichtet an den nach Opernart als Staffage gruppierten Chor. Was zwiſchen dieſen vier Hauptformen des Aktes ſteht, iſt äußerlich verknüpfende Füllung, an der das lediglich Figurenhafte der Erſcheinungen zur letzten ſpielhaften Auswirkung gelangt.

Mit dieſem Willen zur ſpielhaften Löſung verbindet ſich der abſchließende Rückblick über das im Werkkreiſe durchlaufene Erſcheinungsleben. Es erwacht die Erinnerung an den Urbeginn des Ganzen, das Spiel der Waſſertiefe, wie es einſt das „Rheingold" eröffnet hatte. Der Klageruf, ſeiner diſſonanten Verſchärfung ledig, wird wieder zum Anfangsglied des Rheintöchter-Liedes, ſpinnt ſich im chromatiſch gleitenden Wellenzuge fort. Aus ihm ſteigt das Bild der im Reigen ſchwimmenden Rheintöchter auf, nicht mehr in der Tiefe des Stromes erſchaut, ſondern an ſeiner Oberfläche, dem Ufer zugewandt. Die liedhafte, zwiſchen einfacher Diatonik und chromatiſcher Verſchlingung der Linien wechſelnde Melodik, der friſche Klang der hohen, in gläſerner Durch-

ſichtigkeit geführten Stimmen, die flimmernde orcheſtrale Untermalung zeichnet ein neues Bild heiteren Naturerwachens, gefaßt in die zweiſtrophige Form des Frauenterzettes. Wie einſt in der Rheintiefe Alberich als gewalttätiger Räuber, ſo erſcheint hier Siegfried als unwiſſentlicher Dieb des Hortes. Der Klageklang und, aus ihm hervorwachſend, der Hagen-Ruf gibt die muſikaliſche Linie des neuen Frauengeſanges, der in Erzählung und Warnung übergeht. Aber auch die ernſthafte Kontraſtierung löſt ſich in liedhaftes Spiel. Es wandelt die Drohmotive in heitere rhythmiſche Bewegung und kehrt wieder in die Reigenmelodie des Anfanges zurück, der ſich nun die Siegfried-Stimme quartetthaft ergänzend einfügt. In der geſanglichen Ausbreitung der Stimmen ruht der muſikaliſche Aufbau der Szene, ihre mimiſche Bedeutung erſcheint zuſammengefaßt im dekorativen Bilde des Rheintales mit den Waſſerfrauen und Siegfried.

Ruhendes Bild iſt ebenfalls die zweite Szene: Siegfried zwiſchen Gunther und Hagen, umgeben von den übrigen Jagdgenoſſen, im Walde lagernd und die Geſchichte ſeines Lebens berichtend. Es iſt die alte Erzählſzene der Oper. Der einleitende Jagdchor wird aus dem Geſang in das Orcheſter übertragen, das beim Herabſchreiten der Kommenden einen kräftigen Marſch anſtimmt. Vom Siegfried-Klang zu den Lockmelodien der Rheintöchter, dann zum Gibichungen-Thema führend, Hagens Drohruf einflechtend, klingt er in den Waldvogelruf aus. So gibt er die Einleitung des Siegfried-Liedes, der letzten Rückſchau und neuen Verwandlung Siegfrieds. Aus dem Klangbilde ſeines Lebens erſteht wieder das Bewußtſein des eigenen, urſprünglichen Weſens. Es geſchieht die Abſtreifung der Maske durch die Muſik, die Rückkehr zur Erkenntnis ſeiner Natur und damit die Vernichtung der Scheinhaftigkeit des jetzigen Seins: der Tod.

Das zweite Bild hat ſich im Liede geſchloſſen gleich dem erſten, das dritte ſteigt im Rhythmus des feierlichen Marſches auf. Es bedarf nicht mehr der Worte, es iſt das Bild der ſinkenden Nebel, in denen die Bühnenfiguren verſchwinden, mit dem toten Siegfried dem vorangeſchrittenen Hagen folgend. Nur der Klang ſpricht noch, gleichfalls aus Erinnerungsbildern, in denen jetzt die Siegfried-Geſtalt, gelöſt von der äußeren Erzählung des Liedes, aus den Elementen ihres Weſens erſteht. Wie im „Siegfried" durch die Melodie, ſo erwächſt die Geſtalt in dieſem Trauermarſch durch die formende Kraft des Rhythmus zur lebendigen Er-

ſcheinung. Die Muſik ſelbſt wird tönende Mimik innerhalb einer irrealen Sphäre. Sie verklärt die Geſtalt aus der Täuſchungswelt des Sichtbaren zur gefühlhaften Urbedeutung.

Was in der erſten Akthälfte der Erſcheinung Siegfrieds geſchieht, das vollzieht ſich in der zweiten Hälfte an Brünnhilde. Zwiſchen beiden durch die Trauermuſik verbundenen Teilen ſteht als Zwiſchenſzene die Rückkehr des Zuges. Hagens Auftritt kündet ihn an im Doppelklang des triumphierenden Weherufes und des entſtellten Brünnhilde-Motives. Die Anklage gegen Hagen führt zu ſeinem feierlich geſprochenen Bekenntnis: „Ja denn, ich hab' ihn erſchlagen. Ich, Hagen, ſchlug ihn zu tot". Das Ziel iſt faſt erreicht, der Trugzauber des Scheines hat alle Kräfte des Gefühles beſiegt. Auch Gunther muß fallen, und der Lenker der Täuſchung greift nach dem Preis. Da hebt ſich die Hand des toten Siegfried gegen Hagen empor. Die Macht der Täuſchung iſt eben durch die Vernichtung der Erſcheinung gebrochen. Sie ſelbſt iſt der Täuſchung verfallen, weil ſie die höhere Macht des unzerſtörbaren Gefühles nicht gekannt hat. Das Spiel der Kräfte des Scheines muß vergehen, ſobald das nicht mehr an die Erſcheinung gebundene Gefühl wiſſend wird. Nun ſtellt es die Frage, die Brünnhilde nach dem Eidſchwur aufdämmerte und dort durch den Affekt der Täuſchung zurückgedrängt wurde: die Urfrage nach dem Grunde dieſes Werdens, die Frage mit der antwortenden Erkenntnis des Täuſchungsſpieles alles Erſcheinungshaften.

Dieſe Frage und dieſe Antwort bildet den Kern der großen monologiſchen Schlußſzene der Brünnhilde, eines zu grandioſer Breite ausgeſponnenen Gegenſtückes der „Lohengrin"-Erzählung. In der Fabel vom Werden und Vergehen der Welt gibt ſie die Löſung des Spieles, das jetzt wieder in den Uranfang zurückfließt. Es iſt das Gegenſtück der Nornenſzene: der Epilog des Dichters. Er ſpricht aus der Maske der tragiſch konzipierten Geſtalt, die an der fiktiven Einheit von Spiel und Welt bis zum letzten Wort und Ton feſthält. Die Illuſion der mimiſchen Handlung wird zur Illuſion des Weltgeſchehens. Der dichtende Mime gelangt zu ſeiner letzten Aufgabe: der Verkündung der Spielweisheit als Weisheit der Welterkenntnis im Pathos der dramatiſchen Rede.

In einem Aufbau von mächtiger Gliederung der Teile wächſt dieſe Rede zur Form. Die Anſprache an die Klagenden, die Abweiſung der Gutrune, ausklingend in die harmoniſche Urfrage der Nornen gibt die

in feierlich gelagerten Klängen ſchreitende Einleitung. Der Befehl zur Schichtung des Scheiterhaufens löſt die rhythmiſche Bewegung. Wie die Norne es verkündet und Waltraute es geſchildert hat, baut ſich jetzt aus der aufwärts geführten Speer-Skala Wotans das Klangbild des getürmten Holzſtoßes, deſſen Flamme Siegfried und Brünnhilde vereinen ſoll. Aus der gebieteriſchen Rede ſteigt das Bild der Heldengeſtalt hervor. Es iſt das Wahrheits-Gegenbild der Erſcheinungswelt, die den Verrat erzwang, und ſo nur durch das Täuſchungsleid das Gefühl zur Erkenntnis führen konnte: „Mich mußte der Reinſte verraten, daß wiſſend würde ein Weib".

Nun iſt die Täuſchung des Affektes erkannt. Der Gott der Leidenſchaft geht zur Ruhe, das Symbol des Spieles: der Ring, ſoll zurückkehren zur Tiefe, der er entſtammt. Mit ihm löſt ſich der Zauber der Erſcheinungen, die er hervorrief. Die harmoniſche Welt der motiviſchen und modulatoriſchen Bildungen, die aus der Klagediſſonanz entſtanden waren, kehrt zurück in den Grundakkord. Die Fackel fliegt aus Brünnhildes Hand in den Holzſtoß. Das Element der Chromatik, das Feuer, entfeſſelt die Flamme, der Sturmrhythmus der Walküre, den andringenden Akkordſtieg des Siegfried-Klanges mit ſich reißend, peitſcht ſie auf. Die rhythmiſchen und harmoniſchen Grundkräfte der „Ring"-Welt ſind befreit. Über ihnen ſchwebt als einigendes Band die Melodie der Liebesverheißung, immer höher emporgetragen: „Siegfried, Siegfried! Sieh! Selig grüßt dich dein Weib".

Das Wort hat ausgeſprochen, der Klang allein gibt die Vollendung. Hagen nur bleibt dieſe Löſung unfaßbar. Der Täuſchung verhaftet, glaubt er den Zauber des Erſcheinungslebens: den Ring, wieder raffen zu können. So wird er hineingezogen in den Wirbel der ſich von Erde und Feuer zum Waſſer wandelnden Kräfte. Die Urmelodie des Weia-waga tönt ſiegend über den letzten Kampf hinweg, aus ihm leuchten die Akkordmaſſen der Walhall-Klänge auf, in choralhafter Breite ſich dehnend. Über ſie ſpannt ſich als Botſchaft des Unvergänglichen die Melodie der Liebesverheißung, des Gefühles als des Lenkers von Schickſal und Welt.

Mit dem Abſchluß der „Götterdämmerung" gelangt das Werk zur Beendigung, deſſen Entſtehung den Entwicklungsgang Wagners vom 35. bis zum 61. Lebensjahre umſchließt. Die Arbeit daran beſchäftigt ihn von der Stätte ſeines erſten Kunſterfolges, Dresden, bis zum Erreichen des Zieles, Bayreuth. Konzipiert aus ahnendem Bewußtwerden des ſchöpferiſchen Vermögens, bedeutet der „Ring" als Aufgabenſtellung eine Skizzierung des Geſamtbereiches der Perſönlichkeit. Zur Ausführung bedarf es des Abſchreitens der verſchlungenen Lebenswege, die hier zwiſchen Anfang und Schluß liegen, bedarf es der ſeltſamen Entſtehungsbedingungen im einzelnen. Aus dem Schlußteil wächſt das Ganze hervor, dieſes Ganze wird in zwei ſcharf geſchiedene Teile geſpalten. Zwiſchen beide Teile fügen ſich zwei andere große Werke ein, und erſt nach Überwindung aller Hemmungen des äußeren und inneren Seins reift der zweite Teil zur Vollendung. Daß ein ſolches Ganzes nicht einheitlich im gewohnten Sinne der ſtiliſtiſchen Forderung ſein kann, ergibt ſich aus dieſer Zerſplitterung der Schaffensarbeit. Eben dieſe ſtiliſtiſche Aufteilung iſt nötig um der Mannigfaltigkeit des Ganzen willen. Sie erſt gibt dem Geſamtwerk durch Zuführung immer neuer Schaffensimpulſe jene Vielfältigkeit im einzelnen, die es zum organiſchen Gebilde höherer Art erhebt und das Ausmaß der hier beanſpruchten Form künſtleriſch rechtfertigt. Müßig iſt der Streit über die Möglichkeit einer Vollendung des „Ringes" in einem Schaffenszuge, über die Bedeutung der äußeren Umſtände, die ſolche Vollendung verhinderten. Eben die großen Unterbrechungen ermöglichten, indem ſie Wagner neue Geſtaltungsantriebe zuführten, das Gelingen des Werkes als in ſich lebensfähigen Gebildes.

Wie die einzelnen Teile dieſes Ganzen zueinander ſtehen, iſt eine Frage, die nicht im Sinne des Wertvergleiches entſchieden werden kann. Das „Rheingold" wird ſtets den Charakter der vorwiegend dekorativ angeregten, durch naive Friſche und Phantaſiereichtum der Bilder feſſelnden Einleitung behalten. Die „Walküre" und die beiden vorderen „Siegfried"-Akte werden durch Leidenſchaft und muſikaliſche Vollblütigkeit ſtets unmittelbar hinreißende Kraft bewähren. Das heroiſche Idyll des dritten „Siegfried"-Aktes iſt der Höhepunkt einer einzigartigen künſtleriſchen Reife, „Götterdämmerung" iſt das kompilatoriſch ſtiliſierte Werk, aus dem die überlebensgroßen Darſtellertypen der Brünnhilde und des Hagen hervorragen. Der einſtige naturaliſtiſche Klangimpuls wandelt ſich

zur Gebärde des Affektes, der Dichter erſcheint im Schlußwerk bewußt als Mime und ſpricht durch deſſen Mund den Epilog, der das Ganze als Phantaſieſpiel vom Werden und Vergehen entwirrt.

So ſpiegelt das Geſamtwerk alle Phaſen der künſtleriſchen Entwicklung. Es erwächſt aus der Theorie des Wort-Ton-Kunſtwerkes und führt zur Erfüllung der „Beſtimmung der Oper" durch den ſingenden Mimen. Es geht aus von der Sehnſucht nach der Revolution und endet im Untergang. Es entſteht auf der Flucht vor dem Theater und führt durch ſeine Vollendung zurück zum Theater. Die dadurch bedingte ſtiliſtiſche Verſchiedenheit der Teile iſt nötig, um das Ganze als ſolches zu ermöglichen. Durch ſie erhält das Werk erſt Klärung ſeiner inneren Lebensgeſetzlichkeit. Die hier vollbrachte ſchöpferiſche Kunſttat baſiert nicht auf dem inhaltlichen Zuſammenhang der einzelnen Stücke, nicht auf ihrer gegenſtändlichen Bedeutung. Vergleiche mit anderen Geſtaltungsverſuchen des Nibelungen-Stoffes, Fragen nach dem höheren Werte der mittelalterlichen oder der mythenhaften Einkleidung ſind daher ebenſo unfruchtbar, wie jede vom Stoff ausgehende Betrachtungsart. Dieſer Stoff an ſich iſt lediglich Mittel, die Art ſeiner Ausbreitung dient nicht einem philoſophiſchen oder dichteriſchen Ziele. Sie dient einzig dem Zwecke eines theatraliſchen Spieles, das in der Maske dieſes Stoffes alle Möglichkeiten eines nach den verſchiedenſten Richtungen ausſtrahlenden Ausdruckswillens in progreſſiver Folge abwandelt. Der Grundtrieb dieſes Ausdruckswillens ſtellt ſich dar im Bewegungsſymbol des Entſtehens und Vergehens. Muſikaliſch wird es erfaßt als Aufbau und Zerlegung des Akkordes in die motiviſch geformten Intervallbeziehungen, ihre modulatoriſche Verknüpfung und Verwirrung bis zur Löſung in den Mutterſchoß der Urharmonie. Szeniſch wird es geſehen im Bilde mythenhaften Naturlebens, das immer neue Erſcheinungen gebiert, bis ſich auch dieſe wieder in das Urelement des Werdens löſen.

In dieſer beſonderen Faſſung des Ausdruckswillens iſt, über alle ſtofflichen Deutungen hinaus, der innere Zuſammenhang der vier „Nibelungen"-Werke gegeben. Die größte Teileinheit innerhalb des Geſamtkomplexes des Wagnerſchen Schaffens zeigt ſich als Darſtellung der harmoniſchen Entwicklung vom Anfange bis zum Ende. Was Sage, Studium, kritiſche und philoſophiſch-äſthetiſche Überlegungen hinzugetan haben, ſind Mittel der Ausführung. Bedeutſam durch die geniale Wahrung der Einheit auch im einzelnen, ſind ſie für das Weſenhafte des

Werkes Mittel im gleichen Sinne, wie die Geſetze der Akkordverbindungen, der Formgebung und Klanggeſtaltung. Nicht die Anſchauung des Mythos gebiert ein Drama. Aus einer als Totalität empfundenen Entwicklungsdarſtellung des harmoniſchen Klanglebens gebiert ſich der Mythos als ſzeniſches Symbol. Alles andere entfaltet ſich von hier aus mit der inneren Folgerichtigkeit, die eine ſchöpferiſche Anſchauung des Theaters zur ſchöpferiſchen Tat erhebt.

Nicht nur das Werk als ſolches wächſt aus dieſer Eingebung. Wie ſtets im Schaffen Wagners formt auch hier die ſchöpferiſche Tat das Leben ſelbſt. Der „Ring des Nibelungen" gibt nicht nur dem Theater die größte Aufgabe des Spieles vom Werden, er baut zugleich dieſes Theater. Er baut es jenſeits der anderen Theater, die Theater der Form, der Oper im alten Sinne bleiben. Er baut es als das Theater des Ausdruckes. Dieſer Ausdruck hatte dem Künſtler die Aufgabe gewieſen. Er läßt ihn nun auch das Gerüſt aufſchlagen, auf dem er das werden ſollte, was jener Spieler des Puppentheaters war: improviſierender Dichter, Theaterdirektor und Akteur zugleich, oder das, als was er Shakeſpeare erkannt hatte: „ein Schauſpieler und Theaterunternehmer".

Shakeſpeare hatte die Bühne ſeiner Zeit vorgefunden, zu der ſein Schaffen in keinem Widerſpruch ſtand. Wagners Ausdruckswille war in dieſer bewußten Ausſchließlichkeit als Grundgeſetz des Theaterſpieles neu und der Bühne ſeiner Zeit nicht einzupaſſen. So mußte er ſein Theater ſelbſt bauen, er baute es durch die Werke. Als das größte, die ganze Welt des Theaters umfaſſende Werk fertig war, ſtand auch das Haus fertig da. Anderthalb Jahre nach der Vollendung der „Götterdämmerung" zog das erſte Feſtſpiel über die Bayreuther Bühne. „Erſichtlich gewordene Taten der Muſik" nennt Wagner in Ermangelung einer paſſenden Bezeichnung ſeine Werke. Der Ausdruck muß „erſichtlich" werden, er muß ſich zur „Tat" geſtalten, weil er nur durch ſie ſein Daſein bekundet und ſeine Wirkung übt. Dieſer letzte Ausdruck des Ausdruckes war das Bayreuther Haus, die erſichtlichſt gewordene „Tat der Muſik".

DAS BÜHNENWEIH-FESTSPIEL

PARSIFAL

Ich bin mir nun klar geworden über die Wahl, die mir vorſteht: noch nicht aber darüber, wie ich wählen ſoll, – und wahrſcheinlich wird die Wahl auch gar nicht von mir abhängen, ſondern Es wird wählen, das Brahm, das Neutrum. So heißt's: – entweder meine Werke aufführen, oder neue ausführen ... Der Ausfall der Wahl wird zeigen, was nötiger war. Kann nur ich meine Werke aufführen, ſo wird dies geſchehen; des bin ich ſicher! – Kann nur ich noch die Werke ſchreiben, die ich im Kopfe habe – ſo wird dies geſchehen. Was mag nun das Schwerere ſein? Oder – woran mag mehr gelegen ſein? Ich glaube faſt mehr an dem erſteren. Ob noch einige neue Werke dieſer Art der Welt geſchenkt werden, iſt dem Weltgeiſte wahrſcheinlich gleichgültiger, als daß dieſe Art Werke überhaupt, ihrem Weſen nach, der Welt vollkommen verſtändlich erſchloſſen werden ... Denn in einem gewiſſen ſehr tiefen, und dem Weltgeiſte einzig verſtändlichen Sinn, kann ich mit neuen Werken jetzt mich nur noch wiederholen: ich kann keine andere Weſenhaftigkeit mehr offenbaren. – Somit ſtünde es mit der Wahl ſehr übel, und mein Wunſch wird nicht dabei gefragt werden können. Aber auch hier wird ausgeholfen, und mir ſpiegelt ſich ein trügendes Wahnbild vor, nämlich: daß ich vielleicht beides vereinigen könnte, in Zwiſchenpauſen, oder nach dem Kampfe wieder ſüße Ruhe finden, und auch meine Werke

noch vollenden würde. Oh, an Lockbildern läßt Es nie fehlen! Aber ich kenne den Dämon; und es gibt ernste Stunden, wo ich alles weiß, kein Lockbild mich berückt, und ich – doch alles zu ertragen mich entschließe."

Dieser Brief ist aus Paris im Mai 1860 an Mathilde gerichtet. Er offenbart die Bewußtheit, mit der Wagner selbst das Schicksal seines Lebens als Auswirkung des Schaffensdämons erkennt, des „Brahm", des alle Dinge urgesetzlich bestimmenden „Weltgeistes". Er offenbart zugleich die Bewußtheit der Doppelseitigkeit seines schöpferischen Triebes als Ausführers und Aufführers. Beides gilt als gleich bedeutsam, das Aufführen fast noch als wichtiger. Nicht im einzelnen Werk: in der Art der Kunst liegt das Bedeutsame. Die Kunstart als schöpferische Werk-Kundgebung erscheint Wagner in der Schaffensfolge bis „Tristan" so klar festgestellt, daß alles Spätere „keine andere Wesenhaftigkeit mehr offenbaren" könnte. Diese Wesenhaftigkeit selbst gilt es erkennbar zu machen, nur die Aufführung kann das bewirken. Die Aufführung, wie sie Wagner vorschwebt: als wahrhaftiges Lebendigmachen einer choreographischen Skizze, aus deren Zeichen einzig er selbst die geschaute Gestalt hervorzurufen vermag. Der Theatermensch, dem alles Schreiben nur als Notbehelf gilt, wehrt sich gegen das literarische Dasein. Er will lieber dieses opfern, als die Erfüllung seines Spielverlangens. Oder sollte es möglich sein, beides zu vereinigen, zu spielen, und dann wieder zu schaffen für neues Spiel?

Es war und wurde möglich. Die Spannkraft des schöpferischen Dämons hält für beide Aufgaben durch, weil beide in Wahrheit nur eine einzige sind. Die Erkenntnis ihrer Zusammengehörigkeit läßt seit der Vollendung des „Tristan" keine Ruhe mehr. Ist das Schaffen bis dahin Hingabe nur an das zu Schaffende, so steht von hier ab die Aufführungsidee unausgesetzt treibend hinter jedem neuen Werke. Mit „Tristan" wird der Kampf um die Tagesbühne geführt, der „Venusberg" soll die Pariser Opéra erobern, die „Meistersinger" werden für das deutsche Theater geschrieben. Immer wieder erweist sich der Aufführungsapparat als unzureichend, alle Annäherungs- und Umwandlungsversuche mißlingen. So baut der „Ring des Nibelungen" das Haus, dessen er bedarf, um lebendige Gestalt werden zu können. Das „trügende Wahnbild" des Mathilde-Briefes wird Wahrheit, Ausführer und Aufführer sind eines geblieben. Beider Bestimmungen, eine an die andere gebunden, erfüllen sich gleich-

zeitig, und die Zwiſchenpauſen nach dem Kampfe geben Ruhe zu neuem Schaffen, mit dem Bewußtſein neuer Vollendung im Spiel.

Dieſe Einheit von Ausführer und Aufführer iſt für Wagner Grundbedingung der Theaterkunſt. Szene und Autor ſind Wechſelbegriffe, eines exiſtiert nur durch das andere. Das iſt die Idee, für die er kämpft. Keines der beſtehenden Theater vermag ſie anzunehmen. Ihre Verwirklichung würde Preisgabe der Mannigfaltigkeit des Theaters bedeuten, ſeine Auslieferung an eine einzige Perſönlichkeit, deren Spielbedingungen der allgemeinen Art der Spielbedingungen entgegengeſetzt ſind und ſo entweder völlige Umſtellung oder ein Kompromiß erfordern. Wagner verlangt die erſte, die Theater können nur das zweite bieten. So bleibt nur ein Weg: die eigene Bühne. Sie allein gewährt dem Spielwillen dieſes einzigen Schöpfer-Mimen unbehinderte Entfaltung. Was ſich auf ſeiner Bühne begibt, iſt nicht mehr Vorführung eines literariſchen Objektes durch die Kunſt der ſzeniſchen Darſtellung. Dieſe ſelbſt wird zum Gegenſtand und Inhalt des Spieles, für das die Literatur nur als Anregung wirkt. Das Theater als ſolches geſtaltet ſich zum „Ungeheuer", zum „Pandämonium", zum „Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigſten wie des Erhabenſten". Es tritt heraus aus dem umgrenzten Gebiet der Reproduktion. Es wird zur Welt, zum Wahrtraum von der Weſenheit der Wirklichkeit, wie der Mime des Ausdruckes ſie in der Selbſtentrücktheit ſeines Darſtellungsdranges in ſich erfühlt und wiedergibt.

In der Schaffung der Bühne, die ſolche Spielmöglichkeiten gewährt, liegt das Ziel, das über die Werke an ſich hinausweiſt. Es kommt nicht auf die einzelne Handlung an. Das Weſenhafte iſt die ſchöpferiſche Entfaltung des Darſtellungstriebes, die Freilegung aller Kräfte des ſinnlichen Anſchauungsſpieles. Die Bühne iſt nicht Mittel, zum Werke zu gelangen, ſondern das Werk iſt Mittel, zur Bühne zu gelangen. Für ſie gibt die einzelne Handlung nur ein beſonderes „Beiſpiel", während die Bühne als Totalität die Summe dieſer Beiſpiele, den Umkreis aller Spielmöglichkeiten darſtellt. Dieſe Wagner-Bühne, wie ſie von der Flucht aus Dresden an über alle theoretiſchen Spekulationen, Anregungen und Erfahrungen hinweg mit zunehmender Deutlichkeit vor Wagners geiſtige Anſchauung tritt, iſt kein Theatertyp von normativer Bedeutung. Sie iſt gleichſam der ideelle Reingehalt ſeines geſamten Schaffens, die Zurückführung der Werke auf das Eſſentielle des in ihnen ruhenden Spielwillens. Aller ak-

zidentellen Beſonderheiten entkleidet, wird er in den Grundbedingungen ſeines Wirkens nun ſo ſcharf hervorgehoben, daß er, eine neue ſchöpferiſche Tat der Zuſammenfaſſung, aus dem Traumleben in die Wirklichkeit des Bühnenhauſes hinüberdrängt. Nun kann der Autor improviſieren, ſeine Puppen müſſen ihm am Bande der Muſik folgen, ſeine Zuſchauer ihm hörend glauben. Was er aber improviſiert, iſt Auswirkung jener geheimen Geſetze ſeiner Bühne, die ſich in jeder neuen Maske immer wieder als Einkleidung des gleichen, dieſer Bühne eingeſchloſſenen Spielzaubers offenbaren.

Wagner iſt ſich der grundlegenden Bedeutung der Bühnengeſtaltung für die beſondere Art des aufzuführenden Spieles bewußt. Seine Darlegungen darüber durchziehen die Schriften ſeit der Revolutionszeit und kommen in den Einzeläußerungen über die gewünſchte eigene Bühne mit ſteigender Schärfe zum Ausdruck. Die kritiſche Reibung am öffentlichen Theaterweſen iſt weniger Mittel, dieſes umzugeſtalten, als Begriffsklärung über das für ihn ſelbſt Erforderliche. So hat auch ſeine Kritik, weil ſie das Weſen des neuzeitlichen Theaters nur einſeitig erkannte, auf dieſes ſelbſt wenig eingewirkt, wohl aber die Spielidee des Wagnerſchen Werkes zur Verdeutlichung gebracht. Dieſe Spielidee, wie ſie in den beiden „Götterdämmerung"-Schriften „Über die Beſtimmung der Oper" und „Über Schauſpieler und Sänger" dargelegt wird, beruht auf der Kombination deſſen, was Wagner als Spielidee der Antike und Shakeſpeares erkennt: Naturwahrheit und Idealiſierung. Die Forderung der Naturwahrheit ergibt ſich aus dem Grundweſen der theatraliſchen Handlung, die Idealiſierung iſt durch die Muſik bedingt. Beide müſſen ſich verbinden: die Naturwahrheit muß ſich im Umkreiſe der muſikaliſchen Ausdrucksmöglichkeiten halten, die Muſik muß naturwahr ſein. Der Zauber des Spieles beruht auf der doppelten Täuſchung: der Täuſchung einer Muſik, die handlungsmäßig empfunden und geformt, der Täuſchung einer Handlung, die muſikaliſch idealiſiert iſt. Weder Schauſpiel- noch Opernbühne vermögen dieſen ſich überkreuzenden Forderungen zu entſprechen. Die Schauſpielbühne gibt das Handlungsbild in unmittelbarer Wirklichkeitstreue, die Opernbühne gibt das bewußt idealiſierte Klangbild, das bereits durch das offen liegende Orcheſter und den Geſangsvirtuoſen als wirklichkeitsfern gekennzeichnet iſt. Reformen können hier nicht helfen, es handelt ſich um unüberbrückbare Gegenſätze. Was Wagner will und worauf die Beſonderheit ſeines Spielverlangens, die

eigentümliche Kraft ſeines Improviſationsvermögens beruht: Oper als Illuſion des Schauſpieles, iſt unmöglich im gegebenen Rahmen. Keine revolutionäre, polemiſche, erzieheriſche Kritik, kein königliches Machtwort vermag dies zu ändern. Die Bühne, die nur flächenhaft erſchaubar iſt und doch plaſtiſch wirkt, die ſich unmittelbar dem Auge darbietet und doch in idealiſierende Entfernung gerückt iſt, dieſe unwirkliche Wirklichkeit muß erſt durch ſchöpferiſche Kraft des Finders zur Realität werden, ehe ſie anderen überhaupt vorſtellbar wird. Vorher iſt ſie dies ebenſowenig, wie die „Triſtan"-Partitur nach einer Beſchreibung. Indem der Schöpfer ſie nun aber in voller Deutlichkeit erſtehen läßt, gewinnt er daran gleichzeitig ſelbſt erſt das innere Maß ſeines Spielvermögens. Solange die Individualbühne des ſchöpferiſchen Mimen nur Entwurf und Hoffnung iſt, ſchwankt die Phantaſie zwiſchen dem Projekt des eigenen Hauſes und dem Schmeichelbilde einer veredelten Umformung der Tagesbühne. Sobald aber das eigene Haus erſtellt iſt, ſchwindet dieſe Tagesbühne völlig aus dem Vorſtellungskreiſe der produktiven Anregungen. Die Feſtſpiel-Idee hat die Bedingungen der Feſtſpiel-Bühne erkennbar gemacht. Nun ſie erfüllt ſind, wirkt die plaſtiſche Anſchauung auf die zeugende Phantaſie zurück. Durch planmäßige Weiterführung der jetzt gegebenen praktiſchen Grundlagen ſchafft ſie eine neue Steigerung der improviſierenden Kraft: das „Bühnenweih-Feſtſpiel".

Wagner hat ſich über die Beſonderheit ſeiner Bühne und die durch ſie gegebenen Spielmöglichkeiten eingehend geäußert in der 1873 an ſeine Gönnerin Frau von Schleinitz gerichteten Schrift „Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth". Äußerlich ein Bericht über die Grundſteinlegung und den allgemeinen Charakter des Unternehmens, bedeutet dieſe Schrift in Wahrheit die in Geſtalt einer praktiſchen Erläuterung gekleidete Äſthetik des Feſtſpielgedankens. Das ideale Ziel des Ganzen kennzeichnet Wagner als „möglichſt vollendete Ausführung ſeines auf eine erhabene Täuſchung abzielenden Teiles". Das Schwergewicht wird damit von vornherein auf die Geſtaltung des Bühnenraumes gelegt, im Gegenſatz zu den Tagesbühnen, bei denen der Zuſchauerraum als geſellſchaftlicher Verſammlungsort und bauliche Hauptmaſſe des Theaters ſein eigenes Schmuckrecht behauptet. Dieſes fällt jetzt fort, Verhältniſſe und Anordnungen des Raumes und der Plätze ſollen nur den einen Gedanken der Beziehung zur Bühne wecken. So wird der Zuſchauer beim geheimnisvollen Eintritt

der Muſik und der deutlichen Vorführung von ſzeniſchen Bildern in eine ideale Traumwelt verſetzt, in der ſich „die ganze Wirklichkeit der ſinnvollſten Täuſchung einer edlen Kunſt" kundgibt. Im Gegenſatz zum einfach gehaltenen Zuſchauerraum darf von der Bühne her „nichts mehr in bloßen Andeutungen nur proviſoriſch ſprechen, ſo weit das künſtleriſche Vermögen der Gegenwart reicht, ſoll im ſzeniſchen, wie im mimiſchen Spiele das Vollendetſte geboten werden".

In der Grundidee der zu höchſter Vollkommenheit geſteigerten Täuſchungswirkung liegt der Gegenſatz der Bayreuther Bühne zu der des allgemeinen Theaters. Bei dieſem bleibt die Bühne deutlich gekennzeichnete Unwirklichkeit, durch das architektoniſche und ſchmuckhafte Gegengewicht des in ſich ſelbſtändigen Zuſchauerraumes als Spielfläche außerhalb der Realität charakteriſiert. Im Bayreuther Hauſe ſoll jede Erinnerung an dieſe Realität ſchwinden, der Zuſchauer als einzelner wie als Maſſe ſein Eigenbewußtſein verlieren. Nur die Erwartung der magiſchen Hypnoſe des Bühnenbildes als einzig noch geltender Wirklichkeit ſetzt die Sinne in feierliche Spannung. Lediglich aus dieſer Einſtellung auf das Traumerlebnis des Geſchehens vermag der ſchöpferiſche Improviſator den produktiven Anreiz für ſein Spiel zu gewinnen, vermag dieſes Spiel ſeine Geſetzlichkeit zu erweiſen. Was die Hypnoſe des Traumerlebniſſes einzig ermöglicht und daher die Anordnung des Zuſchauerraumes, ſein architektoniſch gefühlsmäßiges Verhältnis zur Bühne beſtimmt, iſt die Unſichtbarkeit des Orcheſters. Aus dieſer „zuerſt gefühlten Nötigung, den techniſchen Herd der Muſik, das Orcheſter, unſichtbar zu machen, ging allmählich die gänzliche Umgeſtaltung des Zuſchauerraumes unſeres neueuropäiſchen Theaters hervor".

Der Gedanke der Unſichtbarmachung des Orcheſters, von Wagner zuerſt 1862 im Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des „Nibelungen"-Textes dargelegt, beruht auf zwei Erwägungen verſchiedener Herkunft: auf der ſchon frühzeitig gemachten praktiſchen Erfahrung von der Reinigung und Verſchmelzung des durch eine Schallwand abgedämpften Orcheſterklanges, und auf dem Wunſch nach Ausſchaltung des illuſionsſtörenden Orcheſteranblickes. Eine akuſtiſche Beobachtung und eine viſuelle Nötigung liegt vor, von beiden iſt die zweite die wichtigere und ausſchlaggebende. Die Dämpfung des Orcheſterklanges zugunſten des Sängers und zur Vermeidung mechaniſcher Nebengeräuſche iſt eine praktiſch wertvolle, aber ſogar Wagners Werken gegenüber nicht durchweg

vorteilhafte Änderung. Sie entindividualisiert den Instrumentalton und bewährt sich nur da, wo dieser, wie im Orchester des „Ringes", vorwiegend registerhaft empfunden ist. Im „Meistersinger"- und im „Tristan"-Orchester dagegen wird der solistische wie der chorische Orchesterklang durch die künstliche Abdämpfung der hier erforderlichen Unmittelbarkeit und Intensität beraubt. In der visuellen Forderung aber liegt das Entscheidende. Jene Traum-Magie, auf deren Erzielung Wagner hinstrebt, ist unmöglich, solange das Orchester sichtbar bleibt. Gerade das, was für die Tagesbühne die Sichtbarkeit des Orchesters rechtfertigt: die bewußte Betonung der Unwirklichkeit des Spielvorganges, macht sie für die Wagner-Bühne unannehmbar. Hier handelt es sich „eben darum, das Sehen selbst zur genauen Wahrnehmung eines Bildes zu bestimmen, welches nur durch die gänzliche Ablenkung des Gesichtes von der Wahrnehmung jeder dazwischenliegenden Realität, wie sie dem technischen Apparate zur Hervorbringung des Bildes eigen ist, geschehen kann".

Durch die Versenkung des Orchesters in eine dem Auge des Zuschauers verborgene Tiefe wird nicht nur ein Illusionshindernis beseitigt. Es ergibt sich daraus gleichzeitig das architektonische Formgerüst des Hauses, der Aufbau des Bühnenbildes und die Anlage des Zuschauerraumes. Dieser ist jetzt von der Bühne durch den für den Blick leeren Raum der Orchestervertiefung getrennt. Der Zuschauer darf in diesen Raum nicht hineinsehen können. Die übliche Rangarchitektur muß also vermieden werden und an ihre Stelle die amphitheatralische Platzaufstellung treten. Aber nicht das die Bühne umschließende Amphitheater der Antike ist anwendbar. Dieses erhielt seine Berechtigung als Umfassung des in der Orchestra aufgestellten Chores, hinter dem die Szene selbst nur als hervorspringende Fläche erschien. Die Wagner-Bühne aber soll den Orchestra-Anblick verhindern, dafür die Bühne als wirklichen Raum in voller Tiefenwirkung zeigen. Darum darf sie dem Zuschauer nur von vorn erblickbar sein: das Segment des Amphitheaters gibt also den Grundriß. Er zeigt die Bühne als zur Tiefe gedehnten Raum, jedem Auge erfaßbar, durch die geheimnisvolle Trennung des Orchesterabgrundes scheinbar in weite Ferne gerückt, so daß die handelnden Personen der Szene in vergrößerter, übermenschlicher Gestalt erscheinen. Für die Gewinnung der Raumillusion der Bühne ergibt sich als Vervollständigung der Täuschung der perspektivische Aufbau. Er verändert von der Rampe her die Größenverhältnisse im gleichen Maße, wie die Entfernung vom

Zuſchauer wächſt. So ſind alle Mittel der bildhaften Täuſchung durch dieſe Anordnung auf den einen Zweck der vollkommenen Illuſionserzeugung eines wahrhaften Bühnengeſchehens geſtimmt. Der Zuſchauer befindet ſich jetzt „recht eigentlich in einem Theatron, d. h. einem Raume, der für nichts anderes berechnet iſt, als darin zu ſchauen, und zwar dorthin, wohin ſeine Stelle ihn weiſt. Zwiſchen ihm und dem zu erſchauenden Bilde befindet ſich nichts deutlich Wahrnehmbares, ſondern nur eine . . . gleichſam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch ſie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerſcheinung zeigt, während die aus dem ‚myſtiſchen Abgrunde' geiſterhaft erklingende Muſik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urſchoße Gaias entſteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeiſterten Zuſtand des Hellſehens verſetzt, in welchem das erſchaute ſzeniſche Bild ihm jetzt zum wahrhaftigen Abbilde des Lebens ſelbſt wird".

Der Vergleich, den Wagner hier anwendet, iſt nicht zufällig gewählt. Er führt auf den Grundgedanken dieſes Bühnenaufbaues und ſeiner Anordnungen. Es iſt das Bild des Orakel-Tempels mit der im Dunkel verſammelten Gemeinde, dem im myſtiſchen Traume ſchickſalkündenden Prieſter, vor ihm der Altar, auf dem ſich das Erſchaute in magiſch bewegtem Bilde dem Auge gleichnishaft darſtellt. Dieſer vom Orakelgotte umrauſchte Wahrſager iſt der Künſtler. Er ſieht ſich nicht mehr im Bilde des Kaſperle-Improviſators, der ſeine Puppen an den Fäden der Muſik zieht. Er ſieht ſich im Bilde des Prieſters, den die Klänge als aus Urtiefen quellende Dämpfe umnebeln. Seine Figuren ſind nicht mehr körperliche Geſtalten. Sie ſind erinnerungshaft reflektierte Geiſtererſcheinungen, die ſich im Zauberraum einer unwirklichen Wirklichkeit bewegen. Die Bühne iſt nicht mehr der Rahmen des Komödiendarſtellers, ſie iſt der Altar des Sehers. Dieſer Altar-Charakter beſtimmt nun Rhythmus, Gebärde und Typus des Spieles.

Bayreuth als Wunſch iſt die Erfüllung des „Nibelungen-Ringes", Bayreuth als Tat, vollendet durch die Aufführung des „Ringes", iſt die Konzeption eines neuen Werkes, in dem die hier gegebenen Bedingungen des Spieles zum Grundriß der Form, zum ſchöpferiſchen Antrieb werden. Nicht mehr Leidenſchaftsausdruck oder Formenſpiel der Muſik, nicht mehr das Geſtaltwerden der Melodie, auch nicht mehr der Affekt des Mimen wirkt als beſtimmende Kraft. Die Bühne ſelbſt wird zum Ob-

jekt und Akteur des Spieles. Das Theater manifeſtiert ſich in ſeiner ureigenſten Geſtalt, als lebendig gewordener, ſpielgeſetzlich bewegter Raum. Alles, was dieſen Raum beſtimmt und erfüllt: Haus, Zuſchauer, Bühnenhandlung, ſzeniſches Bild, Figuren, Muſik iſt nur Mittel, dieſem Raum den Anſchein des Lebendigen, Wirklichen zu geben. Das Theater ſpielt Theater. Es nimmt die Maske des Tempels, um ſich die Weiheſteigerung zu geben, um an die Wirklichkeit ſeiner Unwirklichkeit glauben, um die Geſetze ſeines Spieles zu den Geſetzen einer Welt jenſeits der Welt erheben zu können. Was einſt in jenem Mathilde-Brief als Zwieſpalt der Wahl erſchien: Ausführung und Aufführung, ſchließt ſich jetzt zur letzten Einheit zuſammen. Die Aufführung als ſolche wird zum Gegenſtand der ſchöpferiſchen Ausführung, das Spiel an ſich der triebhaften Grundkräfte gibt das Objekt der Darſtellung. Die Improviſation erſcheint als reine Kundgebung des Spielwillens der Bühne, außerhalb eines ſelbſtändigen Handlungszweckes.

Die Bühne als Totalkomplex alles mimiſchen Vermögens, wie ſie hier als höchſtgeſteigerter Ausdruck ſchöpferiſcher Darſtellungskunſt aufgefaßt wird, als in ſich zarteſt gegliederter, ſinnvoll bis in die fernſte Einzelheit belebter Organismus, Werk, nicht Gehäuſe – dieſe Bühne beginnt aus ſich zu ſpielen. An ſolchem Spiel offenbart ſie die elementare Geſetzlichkeit ihres Seins. Dieſes Sein iſt bedingt aus der Muſik. So wird auch die Muſik jetzt zurückgeführt auf das Elementare ihrer Natur, aus dem ſolche Bühne erſt erfaßbar wurde. Die ihr zugewieſene Aufgabe iſt beſtimmt durch den Charakter des Bühnenſpieles, dem ſie zugehört und und das ſie ermöglicht. Ihre unſichtbare Macht bewirkt jene „Entrücktheit", aus der die Erſcheinungen der Szene wahrnehmbar und den umſponnenen Sinnen verſtändlich werden. Sie gibt den ſich nur flächenhaft dem Auge bietenden Figuren und Bildern die Täuſchung der räumlichen Realität, der ſinnlich lebendigen Glaubhaftigkeit. In dieſer Aufgabe der Begreiflichmachung von Bild und Figur, ihrer „von jeder Seite her tönend getragenen" plaſtiſchen Füllung, liegt die Beſtimmung der Muſik in dieſer Kunſt der aus ſich ſelbſt ſpielenden Bühne, des lebendig gewordenen Raumes. Die Täuſchung des Auges ſoll durch die Täuſchung des Ohres ermöglicht, erklärt und beſtätigt werden. Alle Sinnesfunktionen werden auf dieſen einen Zweck der vollendeten Täuſchung gerichtet. Das Mittel der Augentäuſchung war die Perſpektive. Nach ihren Geſetzen geſtaltete ſich die Anordnung des Zuſchauerraumes, formte ſich

die bildhafte Erſcheinung der durch die „gleichſam im Schweben erhaltene Entfernung" des Orcheſterabgrundes vom Zuſchauer getrennten, perſpektiviſch gegliederten Bühne. Der nämlichen „im Schweben erhaltenen Entfernung" entſteigt das Klangbild. Als unſichtbare Macht erfaßt es die Sinne und weitet ſich zur klanglichen Beſtätigung des Erſcheinungshaften. In allen Einzelheiten jenem perſpektiviſchen Raumbilde entſprechend, gibt es ihm die ungreifbare und doch überzeugende Plaſtik gegenſtändlicher Wirklichkeit. Muſik wird lebendig ſich bewegender Raum, Raum als handelnde Kraft wird fühlbar durch den Klang. Das aber, was dieſen Klangraum mit der nämlichen Täuſchungsmacht erſtehen läßt wie das erblickbare Bild, das Mittel, das den Klang in die Gefühlsvorſtellung von Nähe und Ferne mit allen Zwiſchenſtufen der perſpektiviſchen Gliederung umſetzt, iſt die Kunſt der dynamiſch bewegten Harmonik.

Die Harmonik der neuzeitlichen Muſik iſt Kunſt der Klangſtaffelung durch Zerteilung des Grundtones. Ihre äſthetiſche Wirkung beruht auf der Bewußtmachung der Tonbeziehungen. Wirkt der Grundton als ſtärkſte tragende Kraft, ſo üben die akuſtiſchen Nebentöne entſprechend ihrer Entfernung von ihm Beziehungsreize. Das innere Leben der Harmonik, ihre künſtleriſche Geſetzlichkeit liegt in der Erkennbarmachung dieſes Beziehungslebens der Töne, ihrer Verflechtung und Löſung. Auf dieſer Hervorhebung des Beziehungsmäßigen, des klanglichen Spannungsverhältniſſes beruht der jeder harmoniſchen Muſik latent eigene Gefühlsreiz.

So lange die Harmonik als Mittel im Dienſte der muſikaliſchen Form ſtand, vermochte ſie dieſe gefühlsmäßig zu durchdringen und auszuweiten, ohne die primäre Geſetzlichkeit der Formgebung zu ſchmälern. Mit dem Erſtarken rein gefühlsmäßiger Vorſtellungen wird das Klangmaterial der Eigengeſetzlichkeit ſeiner Formgebung in zunehmendem Maße beraubt. Die Hervorhebung des Beziehungslebens der Töne und der mit ihm verbundenen Gefühlsreize ſteigert ſich im gleichen Maße, wie die gefühlsmäßige Deutungskraft der Muſik ſtärker empfunden, das Gefühl überhaupt als beſtimmende Macht geiſtigen Lebens und Schauens Geltung erlangt. In Beethovens Muſik bricht das Gefühl zum erſtenmal eruptiv durch, hier noch vorzugsweiſe auf die Sprache der Dynamik in Kraft und Zartheit beſchränkt. Im nämlichen Grade, wie die in weitumriſſenen Gefühlslinien gehaltenen Ausdrucksvorſtellungen Beethovens ſich

in der Romantik zu ſchärfer erfaßten Einzelvorſtellungen verdeutlichen, ſteigert ſich das innere Beziehungsleben der Harmonik, ſchärft ſich die unmittelbare Verbindung von gefühlsmäßiger Anſchaulichkeit und harmoniſch modulatoriſcher Klanggeſtaltung. Die Muſik hört auf, eine Kunſt der tonlichen Formwerdung zu ſein. Sie wird zur Kunſt des klanglichen Verhältnisausdruckes, der in unmittelbarer Wechſelwirkung ſteht zu den Reizvorgängen des Gefühlslebens. Sie wird Symbol dieſes Gefühlslebens, deſſen Vorgänge ſich in die Vorgänge des Klanglebens projizieren und es in ſeinen organiſchen Bewegungen beſtimmen.

Wagner iſt ſich dieſes Vordringens der harmoniſchen Muſikempfindung, ihrer Bedeutung für die ausdrucksmäßige Darſtellung der Gefühlsvorgänge bewußt. Je mehr ſich ſein Gefühl zur viſuellen Anſchauung ſteigert, um ſo mehr ſteigert ſich die Bewußtheit der Umſetzung des viſuellen Vorganges in den harmoniſchen. So gelangt Wagner zur Erkenntnis der ideellen Identität beider, ihrer Bedeutung als Ausſtrahlungen eines ſenſualiſtiſchen Bewegungsimpulſes in zwei äußerlich verſchiedene, als Wirkung einander beſtätigende Sinneswahrnehmungen. Seine Kunſt als Muſiker baſiert auf dieſer ſich ſtändig ſchärfenden Anſchaulichkeitserfaſſung der Tonbeziehungen, der Spannungsreize zwiſchen den Tönen. Aus der Verdeutlichung dieſer Verhältniswirkung, die aus immer neuen Gefühlseinſtellungen erfaßt wird, ergibt ſich die Entwicklung ſeines muſikaliſchen Stiles. Er ſieht ſich ſelbſt als Harmoniker. Im Vorhandenſein des harmoniſchen Geſtaltungselementes erkennt er die Grundlage, im Ausbau zu immer reicherer Verzweigung des tonlichen Beziehungslebens die Hauptaufgabe der Kunſt. Eben darum muß der Muſiker Dramatiker ſein, weil erſt das dramatiſch anſchauliche Handlungsleben die bewegenden harmoniſchen Kräfte weckt und ihre Wandlungen rechtfertigt.

In einem 1879 für die „Bayreuther Blätter" geſchriebenen Aufſatz: „Über die Anwendung der Muſik auf das Drama" ſpricht Wagner über dieſe Wechſelwirkung zwiſchen ſzeniſcher Handlung und Harmonik, ſowie über die Bedeutung der Harmonik als des Hauptelementes der Form in der neuen Muſik. Er weiſt darauf hin, daß nach allgemeiner Beobachtung „Beethovens Neuerungen viel mehr auf dem Gebiete der rhythmiſchen Anordnung als auf dem der harmoniſchen Modulation aufzufinden ſeien", während Mozart „ſeiner Mitwelt durch ſeine, aus tiefſtem Bedürfnis keimende Neigung zu kühner modulatoriſcher Ausdehnung

neu und überraſchend war". An dieſer Verſchiedenheit offenbart ſich der Gegenſatz zwiſchen Sinfoniker und Dramatiker. Das ſinfoniſche Werk baſiert nach Wagners Anſchauung auf der Grundform der Tanzweiſe, ſeine Entwicklung liegt auf dem Gebiet der rhythmiſchen Erfindung. Das Beſtreben, über die hiermit gegebene Umgrenzung hinauszugelangen und den Reichtum des harmoniſchen Ausdruckes zu erſchließen, führte zur Aufnahme programmatiſcher Vorſtellungen. Durch ſie wird manches harmoniſch Neue gefunden. Will ſich die Inſtrumentalmuſik dieſer Errungenſchaften des harmoniſchen Ausdruckes im Rahmen der programmloſen Sinfonik bedienen, ſo erzeugt ſie äſthetiſch unmotivierte, künſtleriſch belangloſe Zwittergebilde. Ein produktiver Ausbau der durch die Programmuſik gewonnenen harmoniſchen Ausdrucksele-mente kann nur durch Hinwendung zur dramatiſchen Handlung erfolgen. Sie gibt in ihren Verſchlingungen der Geſchehniſſe die organiſche Berechtigung für die Durchdringung der ſinfoniſch rhythmiſchen Tanzform mit der Mannigfaltigkeit des harmoniſchen Geſchehens. Was in der Sinfonie nach Beethoven unmotiviert und äußerlich erſcheint: die modulatoriſche Kühnheit, wird in der ſzeniſch erſchauten Handlung zu begründeter Notwendigkeit. Nur durch Verſchmelzung des ſinfoniſch thematiſchen Formgewebes mit den aus der Handlung ermöglichten harmoniſchen Erweiterungen kann eine neue, wahrhaft lebendige Kunſtform gewonnen werden.

Wagner erkennt damit die Form ſeiner Muſik als primär harmoniſch bedingte Form. Er erkennt den harmoniſchen Vorgang als unmittelbar zuſammenhängend mit dem ſzeniſchen Vorgange, wie andrerſeits dieſer nur durch die harmoniſch modulatoriſche Bewegung gefühlhafte Begründung erhält. Jedes Geſchehen iſt ein ſzeniſch harmoniſches Geſchehen. Wie die Szene erſt ſinnlich faßbar wird durch die ihr entſprechende Harmonie, ſo bedarf die Harmonie der Szene als des Entfaltungsantriebes. Harmonie iſt Handlung und Handlung iſt Harmonie, keines von beiden vermag zu ſein ohne das andere. Das Beziehungsleben der Töne wird erfaßt aus anſchauungshaft bedingten Vorſtellungen, die aber, gemäß der Ausdrucksmöglichkeit des Klanges, nur gefühlhafter, „rein-menſchlicher" Art ſein können.

Aus dieſer, auf das künſtleriſche Phänomen der Harmonik begründeten, anſchauungshaften Erfaſſung der Tonbeziehungen ergibt ſich

Wagners Klangvorſtellungsleben. Die Harmonie iſt Grunderſcheinung alles Seins, ihr entſpricht, wie es ſchon in „Oper und Drama" heißt, „kein anderes künſtleriſches Vermögen des Menſchen. Sie iſt wie eine dem Menſchen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht". Das, was die Harmonie bewegt, iſt die Modulation, was die Modulation beſtimmt und rechtfertigt, iſt die ſzeniſche Handlung. Alle Handlungen ſind mithin Modulationshandlungen. Dieſe Modulationshandlungen können aus zwei verſchiedenartig gerichteten Antrieben erwachſen. Es kann eine gegebene reine Harmonie durch diſſonante Störungen getrübt und erſt nach Überwindung der ſtörenden Kräfte wieder zur urſprünglichen Reinheit gebracht werden. Es kann umgekehrt eine gegebene Diſſonanz zur harmoniſchen Löſung gelangen. Der erſte Typ iſt der der akkordiſchen Handlung. Sie liegt den „Feen", „Rienzi", „Lohengrin", dem „Nibelungenring", den „Meiſterſingern" zugrunde. Der zweite Typ iſt der der chromatiſchen Handlung. Sie gelangt im „Liebesverbot", „Tannhäuſer", „Triſtan", „Venusberg" zum Ausdruck. Ein dritter, einfacherer Typ: die Ausfüllung des leeren harmoniſchen Klanges von Grundton und Quint durch die ergänzende Terz kommt nur im „Holländer" zur Anwendung und iſt mit dieſem einen Werk als Einzelhandlung zu Ende geführt. Die beiden anderen Handlungstypen aber bleiben für die künſtleriſche Lebensarbeit beſtimmend. Die ihnen innewohnende Mannigfaltigkeit der Interpretationsmöglichkeiten drängt zu immer neuen Formulierungen.

Die akkordiſchen Handlungen ſind Welthandlungen. In der primär gegebenen Grundharmonie ſymboliſiert ſich eine in ſich ruhende Sphäre. Sie wird zuerſt angedeutet in den Einleitungsharmonien der „Feen", dann im hallenden A des „Rienzi"-Beginnes. Der A-dur-Klang der „Lohengrin"-Welt kennzeichnet ſie als lichte Reinheit der Erdenferne, das Es-dur des „Rheingold"-Vorſpieles als unmittelbare Identifizierung von Natur und Harmonie. Die chromatiſchen Handlungen ſind Individualhandlungen. In der Aufſtellung der ſuchenden chromatiſchen Linie liegt die gefühlsmäßige Kennzeichnung des Dranges vom unſelbſtändigen Einzelklang zum kadenzierenden Zuſammenklang. In der chromatiſchen Handlung iſt der Bewegungsantrieb durch das Verlangen nach der erlöſenden Harmonie unmittelbar gegeben. In der akkordiſchen Handlung muß er durch Aufſtellung des harmonieſtörenden, diſſonanten Elementes geſchaffen werden. So erſcheinen in den akkordiſchen Welthandlungen die modulationsanreizenden Kräfte als Antitheſen: die verminderten Ak-

korde als Symbole der Ortrud und der Nibelungen, die Beckmeſſer- und die Hagen-Diſſonanz. Durch ihr Eingreifen in die reine Grundharmonie wird der modulatoriſche Antrieb gegeben. Immer aber bleiben beide Handlungstypen getrennt voneinander. Der Grundimpuls erhält ſich rein innerhalb des von ihm beſtimmten Werkes. Die chromatiſche „Triſtan"-Handlung ſondert ſich deutlich ab von der akkordiſchen „Nibelungen"-Handlung, aus der ſie hervorwächſt. Die jeweilig gegebene harmoniſche Sphäre bleibt als Vorausſetzung der Handlungsanſchauung in ſich geſchloſſen.

Nun verändert und ſteigert ſich dieſe Anſchauung zur Zuſammenfaſſung aller Kräfte des handlungsmäßigen wie des modulatoriſchen Spieltriebes. Die Anregungen der akkordiſchen und der chromatiſchen, der Welt- und der Individualhandlung ſind erkannt und geformt. Aus ihnen hat ſich, von Werk zu Werk anſteigend, die Grundidee des harmoniſchen Raumſpieles der Bühne herausgelöſt. Wie dieſe Bühne nicht mehr äußere Aufführungsſtätte iſt, ſondern vollkommene Realiſierung aller Spielkräfte der Veranſchaulichung, ſo erſcheint die Harmonie als vollkommenes klangliches Gegenbild dieſes zum perſpektiviſchen Raum geſtalteten ſzeniſchen Bildes. Wie dieſes nicht mehr der Handlung dient, ſondern nur die Mittel der Handlung verwendet, um ſich durch ſie als ſpielgeſetzlich bewegter Raum darzuſtellen, ſo bedarf die Harmonie nicht mehr des akkordiſchen und chromatiſchen Impulſes als realer Antriebe. Beide ſind jetzt lediglich noch Mittel der Veranſchaulichung, ſie verlieren ihre aktive Bedeutung und damit ihre ausſchließliche Geltung für das Werk. Sie werden in ihrer Gegenſätzlichkeit als prinzipienhafte Grundtypen der Modulation objektiv geſehen und nebeneinander geſtellt. Akkordiſche und chromatiſche Bewegung, Welt- und Individualbild, ſtörender und erfüllungſuchender Modulationstrieb, jeder bisher in wechſelnder Erfaſſung eine Einzelhandlung beſtimmend, vereinigen ſich jetzt zu einer Darſtellung der Harmonie in der Vielfältigkeit ihres Erſcheinungslebens. Dieſe Totaldarſtellung des Beziehungslebens der Töne gibt rückwirkend die Totaldarſtellung des ſichtbaren Erſcheinungslebens. So wird der Raum dem weltbildhaften Umriß wie der figürlichen Beſonderheit nach klanglich durchfühlt. Er tönt in jeder ſeiner Bewegungen, und jede dieſer Bewegungen iſt Klang- und Raumſchwingung zugleich. Alles Sichtbare wird Muſik, und alles muſikaliſch Klingende wird ſichtbar. Das Myſterium des Bühnenſpieles er-

ſcheint auf ſeine einfachſte und zugleich geheimnisvollſte Formel gebracht, der vollkommene Gegenſatz des Wirklichen wird Wirklichkeit. Dieſe ſelbſt verſinkt, die Sinne vertauſchen die Funktionen, Auge wird Ohr und Ohr wird Auge, Raum wird Klang und Klang wird Raum. Es iſt die Täuſchung der Täuſchungen: die „Entrückung", beruhend auf der Kunſt, den Zauber dieſer Bühne zu enthüllen, das Theater des Klanges als wahrhafte Wahrheit erſcheinen zu laſſen.

Die Bühne gibt den ideellen Grundriß der Konzeption, die Schriften müſſen die hier abgeſteckte Zone begrifflich faßbar machen. Langſam vordringend umſchreitet Wagner in ihnen das neue Spielgebiet, bis der Weg zur Geſtaltung frei liegt, die ſchöpferiſche Einſtellung zur Improviſation des Myſterienſpieles von Raum und Klang gewonnen iſt.

In einem Brief an Mathilde vom November 1859 weiſt Wagner auf die irrige Auslegung einer ſeiner Äußerungen hin und ſetzt begütigend hinzu: „Dann ſage ich mir: ſie wird noch die Freude haben, auch hierüber ſich noch ganz klar zu werden; z. B. daß, wenn ich über Politik disputiere, dabei etwas ganz anderes vor Augen habe, als das ſcheinbare Thema uſw." Dies „etwas ganz anderes vor Augen haben als das ſcheinbare Thema" gilt für alle ſchriftlichen und mündlichen Kundgebungen Wagners, ſoweit ſie ſich nicht unmittelbar auf die Kunſt beziehen. Es gilt ſelbſt für die Äußerungen über die Kunſt, ſoweit ſie nicht dem eigenen Schaffen zugewendet ſind, und es gilt innerhalb des eigenen Schaffens, ſobald von einem anderen als dem eben entſtehenden Werke die Rede iſt. Wagner ſieht nicht nur die Welt von der Kunſt aus, er ſieht nicht nur die Kunſt vom eigenen Schaffen aus, er ſieht auch dieſes Schaffen nur von dem jeweilig entſtehenden Werke aus. Alles Sehen iſt ein Teil des improviſierenden Produzierens, es dient keinem anderen Zwecke, als der Steigerung dieſer Produktionsſpannung, ihrer Hinlenkung auf das erſtrebte Ziel. Wie die weltumgeſtaltenden Revolutionsſchriften Vorentladungen der „Ring"- und „Triſtan"-Zeit ſind, wie die Staats- und Schul-Schriften die „Meiſterſinger" einleiten, wie „Beethoven" den Rückblick von der Höhe des dritten „Siegfried"-Aktes darſtellt, die Vortrags- und Darſtellungsſchriften „Götterdämmerung" begleiten, ſo ſind die Bayreuther Schriften Wegweiſer und Selbſterläuterungen eines letzten Schaffens. Sie ſind nicht im Sinne ihrer unmittelbaren Inhaltsbedeutung zu interpretieren. Sie ſind Verſuche, unter dem Anſchein begrifflicher

Darlegungen eine neue Art des Schauens zu verdeutlichen. Ein Bühnenumbau wird vorgenommen. Die Requiſiten, Koſtüme und Dekorationen der neuen Szene werden herbeigeſchafft, geprüft und aufgeſtellt, das einzelne Wichtige wird mit betonter Hartnäckigkeit in der Beſonderheit ſeiner Konſtruktion erläutert, die Verhältniſſe und Wirkungen werden abgeſtimmt – bis das Bild ſteht, jeder gedankliche und begriffliche Mechanismus genau funktioniert und das Spiel beginnen kann. Die Herkunft und Eigennatur dieſer Requiſiten an ſich iſt gleichgültig. Nicht ſie gilt es zu erforſchen, ſondern ihre Zweckmäßigkeit für das Spiel feſtzuſtellen, ſie mit allen Mitteln dieſem einzigen Zwecke gefügig zu machen.

Das Gerüſt der Bühne iſt aufgerichtet, der ihr eingeſchloſſene Zauber beruht auf Vortäuſchung der Wirklichkeit des Unwirklichen, der Unwirklichkeit des Wirklichen. Das Auge ſoll hören, das Ohr ſoll ſehen: dies iſt die Forderung einer Kunſt, die Leben ſein will, Leben in der höchſten Bedeutung realiſtiſcher Idealität. Es iſt die Kunſt des zur Wahrheit gewordenen Bühnenwunders. Nur eines vermag dieſes Wunder wirkſam zu machen: der Glaube. Glaube iſt an eine zwiefache Vorausſetzung gebunden: die Gemeinde, den Wundertäter. Das Genie iſt Wundertäter aus Kraft der Intuition. Um aber Wunder wirken zu können, muß die Notwendigkeit dazu vorliegen. Die Menſchheit muß degeneriert ſein, um Verlangen nach dem Wunder zu empfinden, um die Bereitſchaft für das Wunder zu haben. „Die Annahme einer Entartung des menſchlichen Geſchlechtes dürfte, ſo ſehr ſie derjenigen eines ſteten Fortſchrittes zuwider erſcheint, ernſtlich erwogen, dennoch die einzige ſein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte." Das menſchliche Geſchlecht erſcheint zunächſt im Bilde des Theaterpublikums, wie es Popularität, zeitliche und räumliche Wirkſamkeit des wundertätigen Genies beſtimmt. Im gleichen Maße aber, wie das Bedürfnis der Wunderſteigerung empfunden wird, ſteigert ſich das Bedürfnis der Ausweitung des Konfliktes zwiſchen Wundertäter und Gemeinde. Der Glaube wird zur religiöſen Forderung, das Theaterpublikum zum Sinnbild der verfallenden Menſchheit, der Künſtler zum göttlichen Heilbringer. Dieſe glaubenfordernde Kunſt muß ſich mit dem Heiligſten identifizieren, ſie muß ſich das Bewußtſein geben, dem Verworfenſten gegenüberzuſtehen. Sie muß dieſe Gegenüberſtellung als naturgeſetzliche Tragik empfinden laſſen, um ihre Glaubensforderung mit höchſter Intenſität erfaſſen und ausſprechen zu können. Sie muß ſich ſelbſt als göttlich ſtark, alles andere

als durch geſchichtlichen Fluch verderbt erkennen, ſie muß dieſes Starke ſich aus Mitleid zu dem Schwachen neigen laſſen. Sie muß Religion werden, um als ſolche ihre Glaubensforderung begründen zu können: die Forderung des Glaubens an die Wahrhaftigkeit der Täuſchungskunſt.

Das iſt die Grundidee der größten Schrift dieſer Zeit über „Religion und Kunſt". „Man könnte ſagen, daß da, wo die Religion künſtlich wird, der Kunſt es vorbehalten ſei den Kern der Religion zu retten, indem ſie die mythiſchen Symbole, welche die erſtere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wiſſen will, ihrem ſinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darſtellung derſelben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu laſſen."

In den erſten Worten wird der Hauptgedanke ausgeſprochen: Kunſt muß die Religion retten. Der Kern jeder Religion iſt Erkenntnis der Hinfälligkeit der Welt, die Anweiſung zur Befreiung von ihr. Dieſe Erkenntnis vermittelt der Religionsſtifter dem Volke durch Erfindung von mythiſchen Allegorien. Sie leiten das Volk auf dem Wege des Glaubens zur Befolgung jener Lehre an. Die Kirche kompliziert die einfache Lehre durch Häufung der Dogmen und Mythen. Nur die Kunſt vermag aus dem Übermaß der Dogmen durch deren verklärende Geſtaltung glaubenſchaffende Symbole zu prägen. Raffaels Madonna, Michelangelos Jüngſtes Gericht ſtellen die Lehre der Kirche in idealer Anſchauung dar. Die Poeſie des Mittelalters blieb dieſen Schöpfungen der bildenden Kunſt gegenüber im „Begriff" befangen, die Muſik allein löſte die fixierten Begriffe der Wortſprache auf. „Als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelöſten göttlichen Gehaltes, darf ſie uns als eine welterlöſende Geburt des göttlichen Dogmas von der Nichtigkeit der Erſcheinungswelt ſelbſt gelten." Im gleichen Maße, in dem das religiöſe Dogma zum Spiele jeſuitiſcher Kaſuiſtik oder rationaliſtiſcher Rabuliſtik wird, vollzieht die echte Muſik die Loslöſung vom Worte, bis mit dem fortſchreitenden Verfalle der Kirche nur die Tonkunſt das „edelſte Erbe des chriſtlichen Gedankens" in Beethovens Sinfonien als „reinſte, der chriſtlichen Offenbarung erblühende Religion" erhält.

Was hat dieſen Verfall der Religionen und der durch ſie bedingten Kulturen verurſacht? Das Menſchengeſchlecht iſt durch Krieg und Raub verdorben. Beide ſind Folgen der Zuwendung zur Fleiſchnahrung. Die Kirche hat das einzige Heilsamt des chriſtlichen Gedankens: das Abend-

mahl, die Speiſung durch Brot und Wein, nicht durchzuführen vermocht. „Berufen, den auf Raub und Gewalt begründeten Staat aufzuheben, mußte der Kirche, dem Geiſte der Geſchichte entſprechend, die Erlangung der Herrſchaft über Reich und Staaten als erfolgreichſtes Mittel erſcheinen." Hierzu bedient ſie ſich der Zurückführung des Neuen Teſtamentes auf das Alte, des Chriſtusglaubens auf Jehovah. Durch die hiermit gegebene Einmiſchung des Judentums wird aus der Geiſteskultur der chriſtlichen Religion die Ziviliſation des Nützlichen, mit ihrem Gefolge der Naturwiſſenſchaften, der Chemie, der Viviſektion. In dieſer Welt geht die Kunſt ihrer gotteskündenden Sendung verloren. Sie wird Mittel der Zerſtreuung und Unterhaltung, und alles Muſizieren, Malen und Dichten iſt Angelegenheit der Kunſtkenner geworden.

Dieſer Verfall der geſchichtlichen Menſchheit iſt die „ſtrenge Schule des Leidens, welche der Wille in ſeiner Blindheit ſich ſelbſt auferlegte, um ſehend zu werden". Gegen den Rückfall von dieſer ſehenden Erkenntnis gibt es nur ein Mittel: die Wiedergewinnung des religiöſen Bewußtſeins durch die aus der Geſchichte dieſes Verfalles gewonnene Erfahrung. Vom Gefühl des Mitleidens mit dem verfallenen Vergangenen aus wird das religiöſe Bewußtſein ſich neu feſtigen. Aber auch ein künftiger regenerierter Zuſtand der Menſchheit wird die „ungeheure Tragik dieſes Weltendaſeins" in der umgebenden Natur mit ihren Vernichtungserſcheinungen nicht aufheben können. Nur der künſtleriſche Dichter der Welttragik vermag dieſes „zerſchmetternd Erhabene" durch das Bewußtmachen eines reinen Lebenstriebes in eine „verſöhnende Empfindung dieſes Menſchenlebens beruhigend hinüberzuleiten". Dieſer „dichteriſche Prieſter, der einzige, der nie log", war in den ſchrecklichſten Verirrungen ſtets zugegen. Den entarteten Athenern hielten ihre großen Tragiker „erhaben geſtaltete Beiſpiele" vor, Shakeſpeare zeigte einer Welt der Gewalt und des Schreckens ihr Bild im Spiegel ſeiner Improviſationen. Beides war vergebens, weil der Menſchheit das Bewußtſein ihrer Degeneration fehlte. Nun aber iſt die Erkenntnis des Verfalles gewonnen, und durch ſie das Verlangen der Regeneration. Die unverſtandenen Lehren der antiken Tragiker und Shakeſpeares, „dieſe Werke der Leidenden ſollen uns nun geleiten und angehören, während die Taten der Handelnden der Geſchichte nur durch jene uns noch vorhanden ſein werden ... Rein und friedenſehnſüchtig ertönt uns dann nur die Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeſchwichtigend, welterlöſend. Die in der Klage

geeinigte Seele der Menſchheit, durch dieſe Klage ſich ihres hohen Amtes der Erlöſung der ganzen mitleidenden Natur bewußt werdend, entſchwebt da dem Abgrunde der Erſcheinungen, und, losgelöſt von jener grauenhaften Urſächlichkeit alles Entſtehens und Vergehens, fühlt ſich der raſtloſe Wille in ſich ſelbſt gebunden, von ſich ſelbſt befreit . . . Nun hieß uns der Erlöſer ſelbſt unſer Sehnen, Glauben und Hoffen zu tönen und zu ſingen. Ihr edelſtes Erbe hinterließ uns die chriſtliche Kirche als alles klagende, alles ſagende, tönende Seele der chriſtlichen Religion. Den Tempel-Mauern entſchwebt, durfte die heilige Muſik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, der erlöſungsbedürftigen Menſchheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloſeſte ſich nun mit unmißverſtändlichſter Beſtimmtheit ausſprechen konnte."

Kunſt iſt Religion geworden, mehr noch: gereinigte Religion einer zukünftigen Menſchheit, da nur in einer ſolchen Religion und Kunſt zur einzig richtigen Geltung gelangen. Die Tragik des Weltendaſeins bleibt in der Natur beſtehen, aber der dichteriſche Prieſter hebt ſie auf, indem er den Erkennenden das Bewußtſein eines neuen, reinen Lebenstriebes gibt. Das iſt die Verheißung, geknüpft an den Preis des Glaubens: des Glaubens an das Wunder der Bühne. Der prieſterliche Mime ſpannt dieſe Verheißung ſo hoch, wie ſie nur die kühnſte Phantaſie zu erträumen vermag. Die geſamte Menſchheitsgeſchichte, alle Probleme des geiſtigen Seins, Kirche, Künſte, Staaten und Politik der Vergangenheit und Zukunft müſſen in den Rahmen der Betrachtung gefügt werden. Schopenhauer gibt die Namen der Begriffe, die chriſtliche Religion die Symbolik, Gobineau die raſſentheoretiſche Einſtellung. Der Vegetarismus und das Koloniſationsproblem ſind die praktiſchen Fingerzeige, ſoweit dieſe über die Bühne von Bayreuth hinausweiſen.

Auf ſolche Vorausſetzungen iſt die Möglichkeit einer Veredelung der Menſchheit baſiert, doch: „Was nützt dieſe Erkenntnis?" Sie nützt nichts gegenüber den Geſchehniſſen des politiſchen, künſtleriſchen, kirchlichen, allgemein öffentlichen Lebens, deſſen Machthaber kaum zum Bewußtſein des Verfalles, geſchweige der Möglichkeit einer Regeneration gelangt ſind. Selbſt die beſſeren und allerbedeutendſten Köpfe außerhalb der Maſſe ſind in Seichtheit des Urteiles und Unklarheit der Erkenntnis über die wahren Grundlagen und Ziele des Daſeins befangen geblieben. Goethe hielt Chriſtus für problematiſch, den lieben Gott aber für ganz ausgemacht, „im Betreff des letzteren allerdings die Freiheit ſich wahrend,

ihn in der Natur auf ſeine Weiſe aufzufinden". Erſt Schopenhauer hat die moraliſche Bedeutung der Welt erkannt. Gelangt er über das Erkennen der Hoffnungsloſigkeit ihres Zuſtandes nicht zur Aufzeigung der Wege zu ihrer Wiederherſtellung, ſo hat er dieſe Wege doch angedeutet in ſeinem Wort: „Das vollkommene Genügen, der wahre wünſchenswerte Zuſtand ſtellen ſich uns immer nur im Bilde dar, im Kunſtwerk, im Gedicht, in der Muſik. Freilich könnte man hieraus die Zuverſicht ſchöpfen, daß ſie doch irgendwo vorhanden ſein müſſen."

Hier iſt das Ziel gezeigt: Kunſt als Erlöſung vom Leben. Den Weg zu dieſem „Irgendwo" führen nicht die zehn Gebote der moſaiſchen Geſetzgebung, die nur Verbote im Sinne ſtrafrichterlicher Geſetzgebung ſind. Dieſen Weg führen die drei evangeliſchen Heilstugenden: Liebe, die durch Verſtändnis des Leidens der Welt zum Mitleid wird, Glaube als „Bewußtſein von der moraliſchen Bedeutung der Welt" in der Erkenntnis ihrer Leidensbeſtimmung, Hoffnung als das „beſeligende Wiſſen der Unmöglichkeit einer Täuſchung dieſes Bewußtſeins". Liebe, Glaube und Hoffnung vereinigt aber ſtellen ſich dar im Gleichnis des edelſten Kunſtwerkes. „Durch ſeine entrückende Gewalt auf das Gemüt" dürfte es „ſehr deutlich uns das Urbild auffinden laſſen, deſſen ‚Irgendwo' notwendig nur in unſerm, zeit- und raumlos von Liebe, Glauben und Hoffnung erfüllten Innern ſich offenbaren müßte".

Die Geſamtfolge dieſer Schriftenreihe, von den Bayreuther Betrachtungen bis zu den abſtrakt philoſophiſchen Ausführungen von „Religion und Kunſt" ſtellt ſich dar als begriffliche Konzeption einer Vorſtellungswelt, in der das künſtleriſche Genie aus intuitiver Erkenntnis des Leidens das Heilsamt der Erlöſung durch Mitleid übt. Die Schickſalsbeſtimmung dieſes Genies iſt tragiſch. An Zeit und Raum der Mitwelt gebunden, verfällt es ſelbſt dem Irrtum, wo es ſich mit dieſer Welt berührt. Seine wahre Sendung kann es nur erfüllen, wenn ſein Tatwille dem Strome dieſer Welt entgegengerichtet iſt. Tragiſch iſt aber auch die Schickſalsbeſtimmung der Welt ſelbſt. Als Natur kann ſie niemals Frieden finden. Nur durch Erkenntnis ihres Verfalles vermag ſie im Glauben an das religiöſe Kunſtwerk zur Hoffnung eines gereinigten Lebens zu gelangen. Dieſe Tragik der Welt iſt bedingt durch die blinde Begehrlichkeit ihres Willens. Solange er nicht zur Erkenntnis des Irrtumes ſeiner dunklen Triebhaftigkeit erwacht, bleibt er zum ewigen Leiden des

Begehrens verurteilt. Die chriſtliche Botſchaft ſymboliſiert im Abendmahl den Weg der Reinerhaltung durch Enthaltung vom Fleiſchgenuß in der Doppelbedeutung der Nahrung wie der ſinnlichen Luſt. Aus beiden wächſt das Leiden. Dieſer chriſtlichen ſteht die unchriſtliche Lehre gegenüber mit dem Gotte der Begehrlichkeit, der Macht, des Krieges, der Weltfreude: Jehovah, dem Herren der Judenwelt. Gott bedarf des Teufels, um ſeine Göttlichkeit zu enthüllen, das Heilige bedarf des Unheiligen, um ſich als heilig kundtun zu können, das Genie bedarf des Dämons, um ſich als Genie zu erweiſen. Dieſer Teufel, Unheilige und Dämon, deſſen Wirken das Leiden der Welt beſtimmt, und der nun als Verkörperung des Verfalles der Wiederaufrichtung entgegentritt, iſt der Jude. Er iſt die dramatiſche Antitheſe, durch die dieſe Welt der Liebe, des Glaubens, der Hoffnung in Bewegung geſetzt wird.

Wagners Kampf gegen das Judentum beginnt erſt kurz nach der Flucht aus Dresden mit der 1850 anonym erſchienenen Abhandlung: „Das Judentum in der Muſik". Sie findet über manche verſtreute Einzelausführung im Rahmen anderer Schriften ihre direkte Fortſetzung in der 1869 erſcheinenden Neuausgabe mit den „Aufklärungen über das Judentum in der Muſik". Von hier geht die antiſemitiſche Linie weiter zu dem kleinen Aufſatz: „Modern?" und ſteigert ſich dann über Einflechtungen in den letzten Schriften zu den beiden Nachträgen zu „Religion und Kunſt": „Erkenne dich ſelbſt" und: „Heldentum und Chriſtentum".

Wie weit perſönliche Erfahrungen, Mißgunſt gegenüber den Erfolgen Mendelsſohns und Meyerbeers, ſachlich begründete Oppoſition gegen eine Wagner innerlich entgegengeſetzte, ihn äußerlich durch ihre Erfolge hemmende Kunſt hier mitgeſprochen haben, iſt kaum feſtzuſtellen. Der tiefere Grund von Wagners antijüdiſcher Einſtellung aber dürfte durch ſolche Erklärung nicht zu finden ſein. Schumann haßte die Kunſt Meyerbeers in gleichem Maße wie Wagner, aber er haßte nur die Kunſt, nicht den Menſchen, nicht die Raſſe. Bei Wagner iſt es eher umgekehrt, und ſein Haß ſteigert ſich mit den Jahren bis zum Ausdruck ſchonungsloſer Beſchimpfung. In der Bayreuther Zeit findet er neue Beſtätigung in den Schriften und Raſſen-Theorien Gobineaus. Durch ſie wird ihm der Jude als kulturhiſtoriſche Erſcheinung zum Sinnbild alles Niedrigen, Verächtlichen, Verderblichen, zum „plaſtiſchen Dämon des Verfalles der Menſchheit in triumphierender Sicherheit". Gegenüber dieſem „zum handelskundigen Geſchäftsführer unſerer Geſellſchaft erzogenen ehe-

maligen Menſchenfreſſer" begrüßt Wagner das Wiedererwachen des politiſchen Antiſemitismus in jenen Jahren als „Inſtinkt von edlerer Abkunft und höherem Ziele, etwa als Geiſt reiner Menſchlichkeit".

Hier liegt etwas anderes vor als perſönliche oder ſachliche Gegnerſchaft. Die Beſtändigkeit und Steigerung dieſer Linie durch die ganze zweite Lebenshälfte Wagners, im Gegenſatz zur erſten, zeigt, daß es ſich nur um ein in der Beſonderheit ſeiner Künſtlerentwicklung begründetes Phänomen handeln kann. Wagners Judenbegriff, wie er in den Schriften erſcheint, beruht auf dem nämlichen Bedürfnis kritiſch ſpekulativer Vorſtellungsbildung, wie die Entſtehung ſeiner Schriften und gedanklichen Darlegungen überhaupt. Dieſer Antiſemitismus iſt ebenſowenig realpolitiſch aufzufaſſen wie der „Kommunismus" der Revolutionszeit. Er erwächſt aus dem Bedürfnis, ſich ein theatraliſch Erſchautes in der realen Welt glaubhaft vorzuführen, um daraus ſteigernde Kraft für die theatraliſche Veranſchaulichung zu gewinnen. Der Jude iſt die Diſſonanz, die die Harmonie der Welt ſtört. Dieſe Diſſonanz, ſzeniſch in den Gewalten der Liſt, der Machtgier, des Goldverlangens, der Tücke, der Fühlloſigkeit ausgeprägt, drängt zu menſchlicher Verkörperung. Die einfach romantiſche Geſtalt des Dunkels, wie ſie noch in der durch Webers Eglantine angeregten Ortrud gezeichnet war, reicht für das Verlangen nach geſchärfter Charakteriſtik nicht aus. Es muß ein plaſtiſches Modell gefunden werden, das der Entfaltung zur Dämonie des Dunkels fähig iſt. Als ſolches Modell bietet ſich der Jude, wie er in der Hervorhebung aller niedrigen Eigenſchaften ſeiner Raſſe durch Jahrhunderte in der Volksphantaſie lebt.

Aus dieſem künſtleriſch bedingten Zweckbegriff des Judentumes treten die Geſtalten Alberichs, Loges, Hundings, Mimes, Hagens hervor. Es iſt die Nachtſeite der Erſcheinungswelt Wagners, im tiefſten Innern ihm ſelbſt angehörend, von dem Eigenleben ſeiner Natur in Wahrheit ebenſo unzertrennbar, wie Mephiſtopheles von Fauſt. Dieſe Nachtſeite ſeines Selbſt nennt er Jude, wie er die Lichtſeite Held nennt. Der Begriff dieſes Juden, auf den er alles entladet, was ihm haſſenswert erſcheint, bis zu den Muſikkritikern und Viviſektoren, gibt die eigentliche Grundlage auch der Regenerationsidee. Wie könnte dieſe gegenſtändlich faßbar werden, wenn nicht die Macht des Verfalles ſich ebenſo anſchaulich böte, wie das erlöſende Heldengenie? So muß es der Jude ſein, der die Kirche ihre wahre Sendung hat vergeſſen laſſen, wie durch ihn Haß,

Gier und Raub die politiſche Welt zerſetzt haben. Der Geiſt des Judentumes hat die Kirche verunreinigt, „das Blut des Chriſtentumes iſt in der ſemitiſch lateiniſchen Kirche verderbt". Mit dem Blute des Chriſtentumes zugleich vergiftet iſt das der zum Herrſchen berufenen Herrenraſſe und das der Menſchheit überhaupt in ihren von Geburt edelſten Vertretern. Dieſe Verderbnis des Blutes, ebenſo durch Abfall von der natürlichen Nahrung wie durch degenerierende Vermiſchung herbeigeführt, kann behoben werden nur durch den Genuß des Blutes Jeſu. Es iſt das Blut nicht eines höher organiſierten Individuums, ſondern einer neuen Spezies „zur Rettung des in ſeinen edelſten Raſſen erliegenden menſchlichen Geſchlechtes". So bedeutet es das „göttliche Sublimat der Gattung ſelbſt". In dem Genuß dieſes Blutes Jeſu, wie er „in dem einzigen echten Sakramente der chriſtlichen Religion ſymboliſch vor ſich geht", können auch die niedrigen Raſſen „zu göttlichſter Reinigung gedeihen. Dieſes Antidot wäre demnach dem Verfalle der Raſſen durch ihre Vermiſchung entgegengeſtellt, und vielleicht brachte dieſer Erdball atmendes Leben nur hervor, um jener Heilsordnung zu dienen". Dadurch wäre zwar keine Gleichheit, wohl aber eine „allgemeine moraliſche Übereinſtimmung" im Sinne wahrhaftigen Chriſtentumes ermöglicht. An der Sehnſucht nach ſolcher moraliſchen Übereinſtimmung gibt ſich das Leiden der Welt kund. Erkenntnis dieſes Leidens ſteigert den Intellekt der höheren Natur bis zum Wiſſen der Bedeutung der Welt. „Wir nennen die Naturen, in welchen dieſer erhabene Prozeß durch eine ihm entſprechende Tat als Kundgebung an uns ſich vollzieht, Heldennaturen." Die Heldennatur äußert ſich aber nicht als Heldentum der Kraft, das nur Blutvergießen und Schlächterei ohne allen Heroismus bedeutet. Der Held iſt da aufzuſuchen, „wo er gegen die Verderbnis ſeines Stammes, ſeiner Sitte, ſeiner Ehre, mit Entſetzen ſich aufrafft, um, durch eine wunderbare Umkehr ſeines mißleiteten Willens, ſich im Heiligen als göttlichen Helden wieder zu finden."

Es iſt eine kaum überſehbare Reihe von Gedanken- und Begriffsverfädelungen, die ſich mit immer ſicherer werdender Überzeugtheit unausgeſetzt weiterſpinnt. In ihrer Verquickung philoſophiſcher, ſoziologiſcher, äſthetiſcher, politiſcher, religiöſer Vorſtellungsreihen ſtändig abſtruſer erſcheinend, endet ſie in einem geſchlechtsphiloſophiſchen Fragment: „Über das Weibliche im Menſchlichen". Der gedanklich logiſche Teil dieſer Darlegungen befremdet durch Willkürlichkeit der Konſtruk-

tion, phantaſtiſche Naivität der Behauptungen, Auslaſſung ungeeignet ſcheinender, Hervorhebung zweckmäßiger Angaben. Die Einmiſchung von Äußerungen Schopenhauers und Gobineaus erſcheint namentlich in Hinblick auf Schopenhauer bald als gewaltſame Mißdeutung, bald wirkt ſie unſelbſtändig. All dieſes Verwirrende, Widerſpruchsvolle, Gehäſſige, myſtiſch Dunkle löſt ſich bei der Erinnerung an jene Äußerung zu Mathilde, wonach Wagner ſtets „etwas ganz anderes vor Augen" hat, als das ſcheinbare Thema. Dieſes ganz Andere iſt der Entwurf eines geiſtigen Beziehungslebens von üppiger Verſchlungenheit der Linienführung, wie es geeignet iſt, den Glauben an die Wahrheit der Bühne im Autor ſelbſt zu beſtätigen. Ein großartig getürmter Aufbau von Gedanken-Kuliſſen, begriffliche Beleuchtungseffekte ſeltſamſter Art, kulturhiſtoriſche Perſpektiven von ſcheinbar unabſehbarer Tiefe müſſen den Glauben in dieſer Vorſtellungswelt heimiſch, ihn ſeiner ſelbſt ſicher machen. Noch nie hat Wagner eines ähnlich weitausgeführten ſpekulativen Aufwandes bedurft. Selbſt die Schriften der revolutionären „Nibelungen"-Zeit ſuchen und finden den Weg vom Allgemeinen zum Beſonderen des künſtleriſchen Geſtaltungsproblemes, die „Meiſterſinger"- und „Götterdämmerung"-Schriften halten ſich durchweg im Gebiet der fachlichen Betrachtung, „Beethoven" bleibt eine im philoſophiſchen Stile ausgeführte künſtleriſche Allegorie. Der Inhalt dieſer Bayreuther Schriften aber quillt ſcheinbar immer weiter in die Gebiete des allgemeinen Denkens. Probleme der Geſtaltung ſcheiden ganz aus, die Spekulation verliert ſich ins Grenzenloſe.

Dieſes alles iſt in Wahrheit nur Unterbau eines neuen Werkes, der kritiſchen Betrachtung im Sinne unmittelbar ſtofflicher Erörterung unzugänglich. Solches phantaſtiſch ausgeführten Unterbaues bedarf Wagner hier aus zweifachem Grunde. Er bedarf ſeiner, um ein geiſtiges Beziehungsleben von verwirrender Mannigfaltigkeit der Handlungsimpulſe aufzurollen, er bedarf ſeiner, um an dieſem handlungsmäßigen Beziehungsleben das Klangleben einer zu höchſter Kunſt verſchlungenen Harmonik begründen zu können. Durch dieſe ſpekulative Steigerung gewinnt er die viſuellen Bilder für die Veranſchaulichung der jetzt auf ihren typenhaften Urcharakter zurückgeführten Elemente ſeines Spieles. „Rienzi" hätte ſolcher Veräſtelung des Beziehungslebens nicht bedurft, hier ſprudelte der Quell in naturhafter Friſche, und der ſchöpferiſche Künſtler formte kühn und unbeſorgt die Geſtalten aus ſinnlich naiver Phantaſie. Was er

jetzt schafft, ist nicht mehr unmittelbar erfaßtes Anschauungsleben. Es ist abstrakte Erkenntnisdarstellung des zum geschichtlichen Stoff gewandelten eigenen Tatlebens, es ist betrachtendes Erleiden des durch dieses einstige Tatleben Vorhandenen. Es ist die Beschwörung der eigenen Schaffenserinnerungen. Neu ist nur die Art des Erscheinens dieser Erinnerungen, das Beziehungsmäßige zwischen ihnen, die Gebärde ihres Handelns, die Sphäre ihres Seins. Dieses Neue der Erscheinungsart, der Beziehungsbildungen, der Gebärden, der Sphäre ermöglicht die Steigerung zur Anschauungsart des rauschumschwebten Orakelkünders. Umwallt von Dämpfen, kündet er in priesterlicher Verzückung mystische Visionen, nichts fordernd, als den Glauben an die Wahrheit dessen, was er kündet.

Der Tempel ist gebaut, die Gläubigen sind versammelt, der Altar steht und die Dämpfe quellen. Alles ist gegeben, dessen der Mime bedarf, um nun als Priester improvisieren zu können, was er als Schaffender gelebt hat. Aus der Vergangenheit heben sich die Schatten einstiger Gestalten, umhüllt jetzt vom Weihrauch der religiösen Zeremonie. Sie sind nicht mehr eigenlebige Erscheinungen, sie wecken nach den Gesetzen eines weltanschaulich geordneten Beziehungslebens den künstlichen Schein einer Handlung. Sie dienen der Bühne, die sich durch ihre Bewegungen im lebenden Bilde darstellt, durch perspektivische Täuschungskraft dieser Bilder zum Raum wird und im zeitlichen Ablauf der Musik ihre zweite Wirklichkeitsbestimmung erhält. Es formt sich die Welt des absolut Phantomhaften, des tönenden Raumes, der gesehenen Musik, der handelnden Schemen, der singenden Begriffe und der begrifflichen Klänge. Es entsteht „Parsifal".

Parsifal als Werk ist ein Rückgriff auf alte Entwürfe, wie der „Venusberg", die „Meistersinger", der dritte „Siegfried"-Akt, „Götterdämmerung". Er ist es aber in einem ungleich vollständigeren Sinne. Der ersten Konzeptionsidee nach den Anfängen der Dresdener Zeit, der „Tannhäuser"-„Lohengrin"-Epoche angehörend, ist er in seinen beiden verschiedenen Anschauungswelten: der Grals-Sphäre des ersten und dritten, dem Zaubergarten des zweiten Aktes, die Weiterführung der zwei großen Dresdener Werke, die Zusammenfassung der in ihnen getrennt erscheinenden Gegensätze: der akkordisch empfundenen Genienwelt und der chromatischen Dämonie des Venusberges. „Tannhäuser" und „Lohen-

grin" kehren hier in direkter Bezugnahme wieder, aber auch alles Vorangehende, alles Nachfolgende gibt Bauſteine für das letzte Werk, von den „Feen" bis „Götterdämmerung". Die Verbindung mit den Frühwerken iſt angedeutet durch die Übereinſtimmung der muſikaliſchen Faktur der „Feen" mit der des „Lohengrin", des „Liebesverbotes" mit der des „Tannhäuſer". Der Grundgedanke der Erlöſung der leidenden, verzauberten Feenkönigin durch Arindals Standhaftigkeit verbindet das erſte und das letzte Bühnenwerk. Textliche und gedankliche Anklänge werden vernehmbar in Arindals Worten: „O ſeht, das Tier kann weinen! Die Träne glänzt in ſeinem Aug'! Oh, wie's gebrochen nach mir ſchaut!" Auffallender als dieſe Vorklänge ſind die Umformungen der Handlungsmotive ſpäterer Zeiten. Die Götterburg Walhall wird zum Gralstempel, das Gold zur Schale des heiligen Blutes, der machtgebende Ring zum Speer. Die Grundſymbole der „Nibelungen"-Handlung projizieren ſich in die Gralswelt und durchdringen ſo die zur Einheit zuſammengefaßte „Tannhäuſer"-„Lohengrin"-Sphäre. Damit zugleich werden beider Vorläufererſcheinungen, ſowie die ſpätere Fortſetzung der „Tannhäuſer"-Linie im „Triſtan" und „Venusberg" einbezogen, von hier aus die Erſcheinungen des dritten „Siegfried"-Aktes, der den ſzeniſchen Grundriß des zweiten „Parſifal"-Aktes gibt.

Nicht nur die Hauptlinien des Geſamtwerkes treffen hier aufeinander, auch ſeitab Liegendes und unfertig Gebliebenes klingt mit und gelangt zum Abſchluß. Das „Liebesmahl der Apoſtel", gleichfalls der Dresdener Zeit angehörend, lebt in der Abendmahlsidee wie in der choriſchen Prägung neu auf. Die beiden Entwürfe „Jeſus von Nazareth" und „Die Sieger" löſen ſich jetzt in „Parſifal". Er iſt das Werk, das entſteht aus den Ablagerungen aller vorangehenden Schöpfungen, ein Sammelwerk, an dem die früheren ſtändig mitbauen. Sein Werden ſtellt ſich dar als langſam wachſende Häufung von allen Richtungen herbeigetragener Ideenkeime, die ſich zueinanderfinden, bis die lebendige Anſchauung der Bayreuther Bühne ſie zur klingenden Form erweckt. Dieſe Sehnſucht nach „Parſifal" beſtimmt den Lebensaufbau. An der Burgidee, die ſich von Lohengrins Gralserzählung über die Bilderſcheinung der Walhall bis zum wirklichen Beſchreiten des Tempels ſteigert, erſtarkt die Hausidee, bis ſie den Traum Lohengrins zur Verwirklichung geführt hat. Um des „Parſifal" willen muß dieſe Vollendung gewonnen werden. Syntheſe aller früheren Werke, bedeutet er nicht die Höchſtſteigerung der

im einzelnen ſich offenbarenden Impulſe, wohl aber ihre letzte, eſſentielle Vereinigung.

Der nicht nur rückgreifenden, ſondern rückſchauenden Bedeutung entſpricht der gedankliche Unterbau mit dem Ziel der Gewinnung einer rein ſpekulativen Bewegungsſphäre, entſpricht auch die äußere Entſtehungsgeſchichte. Seit der erſten, aus Paris nach Dresden mitgenommenen Bekanntſchaft mit dem Kreis der Tannhäuſer-, Lohengrin-, Parſifal- und Titurel-Sagen, der 1845 erfolgenden Lektüre von Wolframs Dichtung, lebt die Titelgeſtalt in der Phantaſie. In der improviſierten Skizze des „Liebesmahles", im „Jeſus von Nazareth" wirkt ſie rein ſtimmungsmäßig weiter, dem geſtaltenden Willen kaum bewußt, bis ſie im erſten „Triſtan"-Plan plötzlich Bildhaftigkeit gewinnt. „Der nach dem Gral ſuchende Parzival ſollte auf Kareol als Pilger einkehren, während Triſtan dort in verzweifeltſtem Liebesleiden auf dem Sterbebette liegt." Die erſte Begegnung Parſifal-Amfortas iſt damit vorgezeichnet, dem Begehrenden tritt der Entſagende gegenüber. Damit iſt eine Grundidee des vollendeten Werkes: die Umkehrung der aufdrängenden Triſtan-Chromatik in die abwärts gerichtete Parſifal-Chromatik bildhaft ſkizziert. Bis in die Zeit des zweiten „Triſtan"-Aktes, 1858, bleibt dieſe Vorſtellung lebendig, ein Brief vom Mai an Mathilde bringt noch eine muſikaliſche Aufzeichnung des Parſifal-Geſanges. In Wort und Ton niemals ausgeführt, erſcheint er wie eine erſte Vordeutung des ſpäteren Glaubensthemas, die anſteigenden Schlußſchritte zeigen bereits die charakteriſtiſche Verwandtſchaft mit dem au das „Liebesverbot" zurückweiſenden Gnadenthema des „Tannhäuſer". Bevor aber noch „Triſtan" aus dem Plan zum Entwurf reift, erwächſt 1856 aus philoſophiſchen Anregungen die Idee der „Sieger". Es erſcheint die neue Geſtalt des Mädchens, Sawitri, „die im zweiten Akt, als ſie Ananda erwartet, im vollſten Rauſche ſich in die Blumen wühlt, Sonne, Wald, Vögel, Wäſſer – alles – die ganze Natur wollüſtig in ſich einſaugt". Buddha, von Sawitri angerufen, ſie dem Ananda zu vermählen, weiſt ſie als Weib zurück. Aber „ſein wachſender Anteil an dem Mädchen, deren frühere Exiſtenzen er ſich und den Gegnern enthüllt, gelangt zu ſolcher Stärke, daß er ſie – die nun den ganzen ungeheuren Zuſammenhang des Welt-Leidens an ihrem eigenen Leiden erkannt hat – unter die Heiligen aufnimmt".

Hier steht die Frauengestalt im Mittelpunkt der Handlung, während die Männer, der Buddha selbst und Ananda, sein von Sawitri geliebter Jünger, in betrachtender Passivität bleiben. Die Idee der „Erlösung des Weibes" herrscht vor und bestimmt den Aufbau. „Nur die tiefsinnige Annahme der Seelenwanderung konnte mir den trostreichen Punkt zeigen, auf welchen endlich alles zur gleichen Höhe der Erlösung zusammenläuft, nachdem die verschiedenen Lebensläufe, welche in der Zeit getrennt nebeneinander laufen, außer der Zeit sich verständnisvoll berührt haben. Nach der schönen buddhistischen Annahme wird die fleckenlose Reinheit des Lohengrin einfach daraus erklärlich, daß er die Fortsetzung Parzivals – der die Reinheit sich erst erkämpfte – ist. Ebenso würde Elsa in ihrer Wiedergeburt bis zu Lohengrin hinanreichen. Somit erschien mir der Plan zu meinen Siegern als die abschließende Fortsetzung von Lohengrin. Hier erreicht Sawitri (Elsa) den Ananda vollständig. So wäre alle furchtbare Tragik des Lebens nur in dem Auseinanderliegen in Zeit und Raum zu finden: da aber Zeit und Raum nur unsere Anschauungsweisen sind, außerdem aber keine Realität haben, so müßte dem vollkommen Hellsehenden auch der höchste tragische Schmerz nur aus dem Irrtum des Individuums erklärt werden können: ich glaube, es ist so!"

Während dieser Plan in Wagner weiterlebt und bis in die Zeit der „Parsifal"-Entstehung hinein noch als selbständiges Projekt erwähnt wird, ist der „Parsifal"-Stoff selbst wieder von mehreren neuen Punkten aus faßbar geworden. Die Autobiographie berichtet von jenem Karfreitagmorgen 1857, wo Wagner, zum erstenmal das ihm von Wesendonks bestimmte „Asyl" betretend, das Erlebnis des erwachenden Frühlings schöpferisch empfindet. „Das Gärtchen war ergrünt, die Vögel sangen, und endlich konnte ich mich auf die Zinne des Häuschens setzen, um der langersehnten verheißungsvollen Stille mich zu erfreuen. Hiervon erfüllt, sagte ich mir plötzlich, daß heute ja Karfreitag sei, und entsann mich, wie bedeutungsvoll diese Mahnung mir schon einmal in Wolframs Parzival aufgefallen war ... Jetzt trat sein idealer Gehalt in überwältigender Form an mich heran, und von dem Karfreitagsgedanken aus konzipierte ich schnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, sofort mit wenigen Zügen flüchtig skizzierte."

Neben dem Karfreitagsgedanken treten zwei andere Grundzüge bald darauf plastisch hervor, der eine aus der „Lohengrin"-Welt der „Sieger", der andere aus der „Tannhäuser"-Sphäre des „Tristan" er-

wachſend: Kundry und Amfortas. „Der Parzival hat mich viel beſchäftigt", heißt es aus Venedig im März 1859, „namentlich geht mir eine eigentümliche Schöpfung, ein wunderbar weltdämoniſches Weib (die Gralsbotin) immer lebendiger und feſſelnder auf". Aber erſt mehr als ein Jahr ſpäter erkennt Wagner bei den Vorbereitungen des Pariſer „Tannhäuſer" die Identität der Gralsbotin mit der Venus-Erſcheinung der Kundry. „Sagte ich Ihnen ſchon einmal, daß die fabelhaft wilde Gralsbotin ein und dasſelbe Weſen mit dem verführeriſchen Weibe des zweiten Aktes ſein ſoll? Seitdem mir dies aufgegangen, iſt mir faſt alles an dieſem Stoffe klar geworden". Noch bevor aber dieſe Geſtalt ſich zu deutlicher Faßbarkeit verdichtet, iſt unter der Arbeit am dritten Akt des „Triſtan" plötzlich die „ganz neue Erfindung" des Amfortas erſchienen und reißt ſofort das Hauptintereſſe an ſich. „Genau betrachtet iſt Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenſtand. Das iſt denn nun aber keine üble Geſchichte das. Denken Sie um des Himmels willen, was da los iſt. Mir wurde das plötzlich ſchrecklich klar: es iſt mein Triſtan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde, und wohl noch eine andere – im Herzen, kennt der Arme in ſeinen fürchterlichen Schmerzen keine andere Sehnſucht, als die zu ſterben; dies höchſte Labſal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem Anblick des Grales, ob der ihm wenigſtens die Wunden ſchlöße . . . – aber der Gral gibt ihm immer nur das eine wieder, eben daß er nicht ſterben kann; gerade ſein Anblick vermehrt aber nur ſeine Qualen, indem er ihnen noch Unſterblichkeit gibt."

Dieſer Leidensgeſtalt der Luzerner „Triſtan"-Zeit gegenüber droht die Hauptfigur an Bedeutung zu verlieren. Parſifal „iſt unerläßlich nötig als der erſehnte Erlöſer des Amfortas: ſoll Amfortas aber in das wahre, ihm gebührende Licht geſtellt werden, ſo wird er von ſo ungeheuer tragiſchem Intereſſe, daß es faſt mehr als ſchwer wird, ein zweites Hauptintereſſe gegen ihn aufkommen zu laſſen, und doch müßte dieſes Hauptintereſſe ſich dem Parzival zuwenden, wenn er nicht als kalt laſſender Deus ex machina eben nur ſchließlich hinzutreten ſollte. Somit iſt Parzivals Entwicklung, ſeine erhabenſte Läuterung, wenn auch prädeſtiniert durch ſein ganzes ſinniges, tief mitleidvolles Naturell, wieder in den Vordergrund zu ſtellen. Und dazu kann ich mir keinen breiten Plan wählen, wie er dem Wolfram zu Gebote ſtand: ich muß alles in drei Hauptſituationen von draſtiſchem Gehalt ſo zuſammendrängen, daß doch der tiefe

und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt; denn ſo zu wirken und darzuſtellen, das iſt nun einmal meine Kunſt."

Wagner erkennt hier deutlich einen bisher matten Punkt des Entwurfes: die gedankliche Bläſſe der Titelgeſtalt. Amfortas iſt der Triſtan des dritten Aktes, Kundry formt ſich aus der Verſchmelzung der Gralsbotin-Idee mit Sawitri und erhält durch die Pariſer Venus die beſtimmenden Züge. Die Parſifal-Erſcheinung hat zwar den gefühlsmäßigen Stimmungskreis des Ganzen erſchloſſen, in der Konzeption des Karfreitagszaubers und in der Vorſtellung der entſagenden Triſtan-Antitheſe eine neue muſikaliſche Vorſtellungsſphäre eröffnet. Aber es fehlt der Parſifal-Geſtalt noch die phyſiognomiſche Beſtimmtheit des individuellen Charakters, die über die lyriſche Auswirkung hinaus des Geſetz ihres Tuns begreiflich macht.

Bis hierher ſind die Entwürfe gediehen, als nach dem Beginn der „Meiſterſinger" der große Niederbruch eintritt, der auch dieſe Pläne mit ſich reißt. Da widerfährt Wagner das Wunder der Amfortas-Heilung. Die Heldengeſtalt des aus Mitleid wiſſenden reinen Toren tritt ihm entgegen in der königlichen Erſcheinung Ludwigs, des zum Herrſcher berufenen Jünglings. Er, der aus „Lohengrin" Wagner erkannt und die Liebe zu ihm gewonnen hat, der im Freundeskreiſe ſelbſt den Namen Parſifal führt, gibt dieſer Geſtalt das, was eine geliebte Frau der Wunſchmaid Brünnhilde, der Iſolde, Venus, Eva, dem Weibe Brünnhilde gegeben hat: die reale Daſeinsbeſtätigung, die Erfüllung der Idee durch die von ihr heraufgezogene Erfahrung. Mit der Anſchauung dieſer Wirklichkeit tritt das „Parſifal"-Projekt aus dem Dämmer ſkizzenhafter Entwürfe an das Licht. Die Konzeptionsſtimmung wird weihevoll gehoben durch die Erinnerung an den jäh verſtorbenen Schnorr. Durch ihn wird die Haupterſcheinung in ihrer künſtleriſchen Haltung ebenſo beſtimmt, wie durch die Königserſcheinung Ludwigs in der darſtelleriſchen Maske. Der Auguſt 1865 bringt die Niederſchrift des erſten, klar ausgeführten ſzeniſchen Entwurfes, inmitten der Wiederaufnahme des dritten „Siegfried"-Aktes, auf Wunſch des Königs und zugleich als Selbſtbefreiung von der Erſchütterung durch Schnorrs Tod. „So, das war Hilfe in der Not", lautet die Nachſchrift.

Mit dieſem breit erzählenden Entwurfe hat der Bannkreis der neuen Schöpfung Wagner feſt umfangen. „Die Zeit iſt da, die größten, vollen-

detften Werke werden nun erft geſchaffen", lauten die Begleitworte an den König. Gewißheit der Erfüllung überkommt Wagner, mit ihr wächſt der magiſche Zwang zur Schaffung der äußeren Bedingungen: der Bühne, aus deren Wirklichkeit nun die erahnte Muſik quellen ſoll. So wächſt das Haus dem Werke, das Werk dem Hauſe entgegen. Als dieſes Haus 1876 zum erſtenmal am „Ring"-Feſtſpiel ſeinen Zauber bewährt, gibt es dem neuen Plan die Reife. Die Schriften lockern den Boden, in zunehmender Steigerung breitet ſich die Stimmungswelt des Grales aus, Ideen und Vorſtellungen immer tiefer in ihren Bann ziehend. Der Januar 1877 bringt den endgültigen Entſchluß zum Beginn, der Februar den dialogiſierten Entwurf, bis zum 19. April iſt die Textdichtung vollendet. Nun folgen die Teile der muſikaliſchen Ausführung wie Früchte, die mühelos vom Baume gepflückt werden. Im September bereits iſt die Vorſpiel-Skizze fertig, am 29. Januar 1878 die des erſten, am 13. Oktober die des zweiten, am 26. April 1879 die des dritten Aktes. Am 7. Auguſt ſchon wird die Partitur begonnen, am 25. April 1881 der erſte, am 19. Oktober der zweite Akt abgeſchloſſen. Am 13. Januar 1882 iſt das Werk fertig. Die Aufführung ſteht für den Juni bevor.

Fünf Jahre, vom Beginn des dialogiſchen Entwurfes bis zum Abſchluß der Partitur, hat das Ganze gefordert. In die gleichen Jahre fallen die zugehörenden Schriften, die geſchäftlichen Kämpfe und Sorgen um Bayreuth, abgelöſt von phantaſtiſchen Auswanderungsplänen, Reiſen in Deutſchland und nach England zur Geldbeſchaffung, nach Italien zur künſtleriſchen Selbſtbefreiung, Korreſpondenzen mit Künſtlern, Verlegern, Intendanten, Freunden, die ſchmerzliche Erfahrung der Abwendung Nietzſches, die neue Freundſchaft mit Gobineau, die Gründung des ſeit Jahrzehnten erwünſchten eigenen Publikationsorganes, der „Bayreuther Blätter". Alles dieſes, dazu die unmittelbaren techniſchen Vorbereitungen der Aufführung: Dekorations- und Koſtümprüfungen, Sängerwahl und -ſtudium durchzieht dieſe fünf Jahre, in denen ein 64jähriger ein neues großes Werk beginnt, beendet, aufführt. Es iſt das Beiſpiel einer unfaßbaren Kraft, die aus elementarem Geſtaltungsverlangen Herrſchaft gewinnt über alle Mächte des Lebens, alles von ihnen erzwingt, deſſen ſie zur Verwirklichung ihres Willens bedarf: Sturm und Ruhe, Leiden und Glück, das Weib, wo das Schaffen es befiehlt, den König, wo er erſcheinen muß, das eigene Bühnenhaus, wo das Werk es fordert. Alles erſcheint wie auf Geiſtergebot aus der Phantaſie in die Wirklich-

keit gerufen. Alle Widerſtände ſind nur dazu da, die Kraft des Willens recht zu ſchärfen, ſie ſich ſelbſt zu verdeutlichen. Unangreifbar bleibt dieſer Wille, bis er aus ſich ſelbſt zur Vollendung gelangt iſt, ſein Geſetz erfüllt, ſich im Spiegelbilde des eigenen Schaffens erblickt und durch dieſe Selbſtſchau erlöſt hat. Da zerfällt der Zauber und ſein Gefäß vergeht.

Die Geneſis des „Parſifal", wie ſie ſich in der Linie von Marienbad über Dresden, Zürich, Venedig, Luzern, Paris, München bis Bayreuth darſtellt, zeigt zwei deutlich voneinander getrennte Vorſtellungskomplexe: die Gralsidee, von den „Feen", „Rienzi", „Lohengrin" über Ananda und Buddha zum Karfreitagszauber und Abendmahl führend als Idee einer Welt ſchmerzbefreiten Friedens, ihr gegenüber die Leidensidee, vom „Liebesverbot" über „Tannhäuſer", den ſterbenden Triſtan zu Amfortas, von Elſa über Sawitri zu Kundry führend. Harmonie und Chroma, umrißhaft und individuell erſchaute Welt ſtehen einander gegenüber, zwiſchen beiden Parſifal, jeder in einem Teile ſeines Weſens, keiner völlig angehörend. Dem Gralsreiche urſprünglich fremd, der Leidenswelt gegenüber unwiſſend, verbindet er beide durch mitleidende Erkenntnis und wird durch die Berufung zum Königtum über ſie erhoben. In der ſchweren Erfaßbarkeit dieſer Geſtalt, die Mittelpunkt und doch nicht lebengebendes Zentrum, entwicklungdeutende Verbindung und doch nicht tragende Kraft iſt, lag das Geſtaltungsproblem des Werkes. Was Wagner hier begrifflich als Mitleid interpretiert, iſt in Wahrheit, außerhalb jeder philoſophiſchen Deutung, das Mittel, den Organismus des Werkes in Bewegung zu ſetzen. Es iſt handlungsmäßig die einzige Möglichkeit der Verbindung von Reinheit und Leidenſchaftswelt, es iſt als muſikaliſche Kraft die modulatoriſche Verknüpfung von harmoniſcher und chromatiſcher Ausdrucksſphäre. Das Mit-Erleiden beider als paſſives Erleiden, als Hineingezogenwerden in ſie ohne Fortgeriſſenwerden, die Aufnahme der entſcheidenden Grundzüge beider: die Fähigkeit des doppelſeitigen Eindrucksempfangens iſt künſtleriſche Daſeinsbedingung der Parſifal-Erſcheinung. Sie iſt die Natur des Rezeptiven. Als ſolche ſteht ſie zwiſchen zwei entgegengeſetzten, einander aufhebenden Ausdruckswelten. Nur durch dieſe nicht handelnde, einzig erleidende Mittelskraft können beide verbunden werden. Die ethiſche Formulierung iſt lediglich Symbol der funktionellen Spielbedeutung, dieſe aber ergibt

ſich aus dem Drange beider Ausdrucksſphären zueinander. Er beruht im tiefſten Grunde auf dem Bedürfnis der Künſtlernatur, beide Hälften ihres Weſens, beide Arten der Ausdruckserfaſſung, in die ſie ſich zerſpalten fühlt und die bisher wechſelnd die Vorherrſchaft geführt haben, in eine zuſammenzufaſſen, ſich ſelbſt als Einheit zu empfinden und kundzutun. In dieſem Vereinigungsdrang, in dieſer Erfaſſung beider Ausdrucksſphären als einander bedingender Kontraſte ruht der Bewegungsimpuls des Werkes. Er veranſchaulicht ſich an der dieſe Bewegung mitleidenden Erſcheinung Parſifals.

So wird die Parſifal-Geſtalt zum Spiegel, in dem ſich die beiden Hemiſphären der Handlung reflektieren. Indem er beider Bilder faßt und feſthält, macht er das Bild des Ganzen erkennbar. In der Spiegelfähigkeit ruht ſeine Bedeutung, die ſich handlungsmäßig im Begriffsſymbol des Miterleidens darſtellt. So erklären ſich die Vorſtellungsbildungen der hierzu gehörenden Schriften als philoſophiſch eingekleidete dramaturgiſche Allegorien. Sie müſſen die Vorſtellung des nicht handelnden, ſondern erleidenden, durch dieſes Erleiden allein ermöglichten Helden ſchaffen. Sie bedürfen ſeiner zur Verwirklichung der Handlungsidee: der das äußere Geſchehensbild erleidend aufnehmenden Erſcheinung. Als ſolche ſteht Parſifal zugleich inner- und außerhalb der Handlung, innerhalb als Drehpunkt der Bewegung, außerhalb als Reflektor des Geſchehens. Aus dieſer Eigenheit ſeiner dramaturgiſchen Bedeutung ergibt ſich ſeine figürliche und muſikaliſche Geſtaltung.

Parſifal kennt ſeinen Namen nicht. „Ich hatte viele, doch weiß ich ihrer keinen mehr." Er iſt als Bild die Wiederkehr einſtiger Taterſcheinungen, der höchſten unter ihnen, der ſtärkſten Willensverkörperung, die Wagner je geſchaffen: der Siegfried-Geſtalt. Als Element der neuen Handlung aber iſt er die Aufhebung dieſes Urbildes, das ſich „durch eine wunderbare Umkehr ſeines mißleiteten Willens im Heiligen als göttlichen Helden wiederfindet". Hetzt Siegfried in naiver Kraftfreude den Bären, ſo erkennt Parſifal die Tötung des Schwanes als Sünde. Schmiedet Siegfried das Schwert, ſo zerbricht Parſifal den ſelbſtgeſchaffenen Bogen. Weckt Siegfried das Weib, ſo entflieht Parſifal der Umarmung. Verlangt Siegfried nach neuen Taten, ſo iſt Parſifals Zug durch die Welt nur qualvolles Irren. Steigert ſich Siegfrieds furchtloſe Willensfreiheit bis zur Verachtung der Todesprophezeiung, ſo kennt Parſifal nur das Gebot völliger Preisgabe eigenen Wünſchens. Er iſt die bedingungsloſe

Umkehr der früheren Erſcheinung, die Wandlung der Bejahung in die Verneinung, der Individualität in die Aufhebung alles Perſönlichen. Durch dieſe Umkehrung des Einſtigen wird die Geſtalt gewonnen. Dem Geſetz ihres Seins liegt kein lebendig erfühlter, ſondern ein künſtlicher Impuls zugrunde. Dieſes Künſtliche ſchafft ſich das Kunſtmittel der Umkehrung, um durch ſie Erſcheinung werden zu können. Aus der Umkehrung des Geſtalthaften ergibt ſich der Begriff der Verneinung.

Auf der Umkehrung beruht gleich der ſzeniſchen die muſikaliſche Erſcheinung Parſifals. Wie er keine aus ſich ſchöpferiſche Naturkraft iſt, ſondern eine erleidende Rezeptionsverkörperung, ſo fehlt ihm auch die eigene muſikaliſche Phyſiognomie. Das Motiv, das ſeine Erſcheinung begleitet und charakteriſiert, iſt kein Individualmotiv in der Art der Siegfried-Motive. Es zeigt ſeine wahre Bedeutung erſt im dritten Akt, als es zur Melodie des Karfreitagszaubers aufblüht. In dieſer früheren Konzeption liegt die Wurzel, aus der durch rhythmiſche und harmoniſche Verdichtung das akkordiſche Parſifal-Motiv erwächſt: die ins Perſönliche gewendete Symboliſierung der erleidenden, zur Entſühnung ſich löſenden Kreatur. Dieſer melodiſche Gedanke ſelbſt aber gehört zu der großen Familie jener Quartenſequenzen, die vom Preislied Walters bis zu Siegfrieds, bereits während der Arbeit am dritten „Triſtan"-Akt konzipiertem Liebeshymnus führten. In den „Meiſterſingern" lyriſche Steigerung der Liebes- und Künſtlerhoffnung, im „Siegfried" Triumphausdruck des zur Erfüllung gelangten Willens, wird dieſe Quartenſequenz im „Parſifal" als wortloſer Erlöſungsgeſang der Natur empfunden. So geſtaltet ſich die einſt als Höchſtſteigerung des Perſönlichkeitsgefühles empfangene Melodie zum Ausdruck der Aufhebung des Perſönlichen. In dieſer Ausdrucksſerfaſſung umſchreibt ſie die muſikaliſche Geſtalt Parſifals. Der zweite auf ihn deutende Gedanke, die Prophezeiung: „Durch Mitleid wiſſend, der reine Tor" iſt die durch Gegenbewegung und Umkehrung zur aufſteigenden Quintenſequenz verwandelte Erſcheinung des nämlichen Klangſymbols. In ſeiner chromatiſchen Nebenlinie kehrt die abwärts gerichtete Gegenbewegung des Triſtan-Motives wieder. So ſtellt es die Vereinigung des Siegfried- und des Triſtan-Willens als muſikaliſche Umkehrung beider dar. Die „wunderbare Umkehr des mißleiteten Willens, der ſich im Heiligen als göttlichen Helden wiederfindet", iſt damit auch klanglich ausgeprägt. In dieſer, der urſprünglichen Faſſung entgegengerichteten Vereinigung des ſtärkſten Tat- und des ſtärkſten Sehn-

ſuchtswillens werden beide aufgehoben. So geſtalten ſie ſich zum neuen, modulatoriſch zuſammenfaſſenden Impuls der Gegenbewegung: der muſikaliſchen Verneinung.

Parſifal iſt die künſtlichſte Geſtalt, die Wagner geſchaffen hat. Nichts an ihr iſt eigen, ſie beſteht nur durch die Kraft der Antitheſe. In der Vollkommenheit dieſer künſtlichen Antitheſe, der, wie bei einer Fuge Bachs durchgeführten, Geſtaltung aus der Umkehrung alles Vorbildhaften, ruht ihre künſtleriſche Ermöglichung und Rechtfertigung. Es iſt ein Kontrapunkt der muſikaliſchen Szene. Das Thema läuft zurück und erzeugt aus dieſer rückläufigen Bewegung ein neues, reziprokes Bild. Dem alten ähnlich, ihm auf geheimnisvolle Art verbunden, zeigt es ſich als ſein vollkommenes Widerſpiel. Was ſich philoſophiſch gedeutet als Mitleid und Willensverneinung darſtellt, iſt dieſes auch im Sinne der ſzeniſch muſikaliſchen Geſtaltung, des techniſch organiſchen Aufbaues. Die ethiſche Deutung ergibt ſich als allegoriſche Umſchreibung der Werdebedingungen des Kunſtwerkes. Nur ein zum Abſchluß gelangter, mit allem ſtofflich Gegenſtändlichen völlig fertiggewordener Künſtler konnte das Wagnis der Konzeption einer ſolchen Geſtalt, als gleichſam automatiſcher Rückſpiegelung des eigenen Schaffens, unternehmen und durchführen. Nur aus der zu höchſter Reife gediehenen Erfahrung war es möglich, alle hier vorausgeſetzten Beziehungen in der Mannigfaltigkeit ihrer Zuſammenhänge zu erfaſſen, ſie durch Zurückführung auf wenige entſcheidende Grundzüge zu veranſchaulichen. Ein Künſtler, der das Leben in die Geſetze ſeines Spieles gezwungen und aus dieſem Zwange eine vollkommen ausgeführte Welt der Geſtalten erſchaffen hat, nimmt nun dieſe Welt der eigenen Kunſt als Stoff für ein neues, alles verſchmelzendes Werk. Er gewinnt die Geſtaltungsformel, indem er die bisherigen Haupterſcheinungen ſeines Phantaſiewillens in ihr Gegenteil verkehrt und in dieſer Verkehrung das Kontraſtierende organiſch bindet. Er nennt dies Umkehr des Willens durch wiſſendes Mit-Leiden. Er gibt damit die der Wahrheit entſprechende Formel, ſobald man dieſe Wahrheit als Wahrheit der Spielgeſetzlichkeit erfaßt.

Das Spiel iſt umgeworfen, die tragende Figur ſteht in der entgegengeſetzten Richtung zum Bisherigen. Nun aber läuft der Kontrapunkt weiter. Die anderen Figuren kommen wieder: der Leidende, der Dämon, das Weib. Jede von ihnen ſpielt die alte Rolle in der alten Art, jede trifft

jetzt auf den allem Früheren widerſprechenden Antwortimpuls. Der Ausdruck ſpielt wechſelnd und ſuchend durch alle Schattierungen, denn die führende Kraft iſt jetzt durch die Umkehrung der Initiative beraubt. Nun wendet ſich alles zu dieſer Kraft hin und dreht ſich gleich ihr um. Alles wird nur noch Spiegelbild des einſtigen Seins, künſtlicher Widerſchein urſprünglicher künſtleriſcher Intuition. Das Erſcheinungsleben projiziert ſich in die Traumvorſtellung, das Individuelle löſt ſich in das Scheinhafte, das nur durch Bild und Klang gleichnishafte Realität gewinnt.

Dieſer Zauber ruht auf der Parſifal-Figur, iſt ermöglicht und bedingt allein durch ſie. In ihr verkörpert ſich die Spielidee der Umkehrung, aus der Bühne und Muſik neue Anſchaulichkeit, die anderen Erſcheinungen Umriß uud Sprache gewinnen. Sie ſind die alten Typen, die der Mittelfigur nun das Spiel ihres Weſens vorführen. Amfortas iſt der hoffnungslos Begehrende, von der Qual des Begehrens Verzehrte: Holländer, Triſtan, Wotan in einem, die Leidenſchaftsgeſtalt des Mannes, zwiſchen ſinnlichem Verlangen und Unſterblichkeitsgedanke hin und her geworfen. Klingſor iſt Alberich und Hagen, Ringräuber und Speerwerfer, der allem Heiligen feindliche Jude, der Herr der Welt und der Sinnenfreude als „plaſtiſcher Dämon des Verfalles in triumphierender Sicherheit". Kundry iſt Königin des zauberhaften Liebesreiches und wiſſendes Weib des dritten Siegfried-Aktes, als „wilde Reiterin" die Sturmerſcheinung der Walküre, als Erwachende die aus Urtiefen heraufbeſchworene Erda, Sawitri und Maria Magdalena. Sie iſt das Weib ſchlechthin, erlöſungsbedürftig vom Gefühlsdrang durch den Mann, die mimiſche Natur der Muſik, wie Wagner ſie im Bilde der Schroeder-Devrient vorgezeichnet hat mit den „ſchauerlich wonnevollen Seelenkrämpfen der Entrückung aus ſich ſelbſt während dieſes unvergleichlichen Doppellebens auf der Bühne". Zwiſchen ihnen die Erzähler-Erſcheinung des Gurnemanz: Wolfram, Kurwenal, Pogner in evangeliſtenhafter Weiterführung, dann die Grabesſtimme des Urkönigs Titurel, aus der Naturtiefe des Fafner-Klanges in die myſtiſche Weihe des Tempels übertragen. Unter den Blumenmädchen ſollte urſprünglich Iſolde wiederkehren, gleich ihr hätten Senta, Elſa, Sieglinde, Brünnhilde die Namen geben können. Aber die inneren Anklänge bleiben verſchwiegen, nur im andeutenden Wort tönen ſie hindurch: „Im Lenz pflückt' uns der Meiſter".

Die Geſtalten verlieren alles, was ſie einſt zu eigenbewegten Figuren erhob, ſie werden Gattungsweſen. Nicht mehr die ſzeniſche Individualität: der vokale Charakter der Stimme allein bezeichnet ihre Natur. Sie ſind lebende Stimmen, geſtaltgewordene Klänge, wie ſie ſich als Haupttypen jeder Gattung ergeben. Auf dem Wege über die ſzeniſch mimiſche Phantaſie iſt die Oper wieder erreicht: die Stimme wird Geſtalt im Sinne ihrer charaktergebenden Ausdrucksfähigkeit. Nicht Amfortas, Parſifal, Kundry, Gurnemanz, Klingſor ſtehen auf der Bühne. Bariton, Tenor, Mezzoſopran, weicher und harter Baß handeln gegeneinander.

Es iſt eine Stimmklang-Äſthetik, die der alternde Wagner hier als Summe ſeiner Erfahrungen aufſtellt, die Kennzeichnung der Grenzlinie ſzeniſcher und geſanglicher Ausdruckseinheit. Die Frauenſtimme hat nur noch Geltung im Bereich des Leidenſchaftlichen. Es umfaßt alle Regiſter vom zart Rührenden bis zur wilden Ekſtaſe, verſtummt aber in der Region des Feierlichen. Für die Trägerin des melodiſchen Chromas iſt in der ſtiliſierten Harmonik keine Entfaltung möglich. Sie wird nicht mehr in der Aufteilung der älteren Oper in mehrere Stimmlagen erfaßt. Die Repräſentantin der Frauenſtimme iſt nur eine einzige, auf die Mittellage des Sopranes baſierte Stimme, die ſich nach den höheren und tieferen Grenzbezirken erweitert, ſie aber nur als Affektſteigerungen einbezieht. Unter den Männerſtimmen treten ebenfalls die nach Höhe und Tiefe exponierten zurück. Die heroiſche Kraftſteigerung des Tenors wird als gewaltſam empfunden, der lyriſche, weiche, für den plötzlichen Affekt ſchmerzlicher Erregung oder feierlichen Glanzes geeignete Klang erſcheint als natürlicher Ausdruck dieſes Stimmcharakters. Der tiefe Baß wird auf die ſchwebende Myſtik des Titurel-Rufes und den betrachtenden Erzählerton des Gurnemanz verwieſen. Auch dem Weſen der männlichen Natur entſpricht die Mittellage: der hohe, deklamatoriſch ſcharf geführte Baß des Klingſor, der lyriſch leidenſchaftliche Bariton des Amfortas. Dieſer Klang iſt jeder Ekſtaſe des Ausdruckes fähig. Was dem Triſtan des dritten Aktes nur durch Höchſtſpannung der natürlichen Kraft möglich war, wird nun in vollkommener Erfaſſung typiſch männlichen Stimmklanges verwirklicht. Die alte Geſangsoper hat den Bariton vernachläſſigt, wie ſie die Mittellage der Frauenſtimme in die zweite Stellung drängte, weil beiden der ſpezifiſch geſangskünſtleriſche Reiz fehlt. Die Ausdrucksoper hebt gerade dieſe beiden hervor, weil in ihnen das Elementare des ſtimmlichen Geſchlechtscharakters am deutlichſten offenbar

wird, beide ſich der Formung des Gefühlsmäßigen am reinſten einordnen. Kundry und Amfortas ſind die letzten, auf das Weſenhafte ihrer Klangnaturen begrenzten Erſcheinungen dieſer Linie. In beiden lebt und handelt nur noch der ſtimmliche Affekt, beider Geſänge, die des Amfortas im erſten und dritten, der Kundry im zweiten Akt ſind in das Geſangslyriſche gelöſte Stimmbilder, aus denen ſich die Charaktermasken formen.

Als Stimmgeſchehen, erſchaut in den ſzeniſchen Bildtypen der Geſtaltenwelt Wagners, ſtellt ſich das handlungsmäßige Figurenſpiel dar. Dieſem ſtimmlichen Klanggeſchehen entſpricht der choriſche Rahmen. Er gibt der ſoliſtiſchen Frauenſtimme den Unterbau der zu üppiger Mannigfaltigkeit aufgeteilten choriſchen Frauenſtimmen. In ihrem Schmeicheln, Locken und Werben gelangen alle Reize weiblicher Klangbiegungen und -umſchlingungen zu einer Anſchaulichkeit der Vokalität, wie kein früheres ähnliches Enſemble ſie annähernd vergleichbar dargeſtellt hat. Es iſt die vollendete Handlung der Frauenſtimme in allen Ausdrucksſtufungen ihres Charakters. Was der führenden Einzelſtimme an Koloraturenwerk, Weichheit und ſinnlicher Fülle vorenthalten bleibt, wird im Tönen der choriſchen Umgebung hinzugefügt. Wie im Mittelakt die Frauenſtimmen dem Weibe, ſo geben in den beiden Außenakten die Männerſtimmen dem Manne klangliche Umrahmung. Es ſind Männerſtimmen der verſchiedenſten Alterscharaktere: von den Bäſſen und Tenören über die Mittelgruppe der Jünglinge bis zu den hohen Regiſtern der Knaben. Es iſt eine Architektur der Stimmen. Domhaft gebaut, entſpricht ſie der harmoniſchen Verjüngung zur Höhe, wie die akkordiſche Vorſtellungswelt dieſes klangräumlichen Tempelbaues ſie vorausſetzt. Der ſinnlich warme Geſchlechtscharakter der Stimme tritt in dieſem Rahmenbilde völlig zurück. Nur die Amfortas-Erſcheinung ſpricht die chromatiſche Sprache der Leidenſchaft, alles andere bewahrt die feierliche Gebundenheit der akkordiſchen Sphäre. Der Chor, im Mittelakt Steigerung des Klangreizes der Frauenſtimme, iſt in den beiden Außenakten durch die Starrheit und asketiſche Herbe ſeines Klanges verſchärfender Gegenſatz der klagenden Mannesſtimme. Nur einmal wird ein Frauenklang vernehmbar als Verheißung aus der Höhe, hier aber nicht als weiblich, ſondern durch den tiefen Altklang als außergeſchlechtlich empfunden. Die wenigen Worte der Kundry in der Expoſitionsſzene des erſten Aktes, mit harter, deklamatoriſcher Betonung mehr ſprechhaft geſtoßen als tonlich geſungen, bleiben außerhalb der Klanghandlung und dienen lediglich der begrifflichen Klärung.

Bariton und Sopran, beide durch den Charakter ihres Stimmtyps zur Veranſchaulichung des Geſchlechtes in der Stimmentfaltung gedrängt, ſtehen in einer Chorumrahmung, die, beim Manne durch Herbigkeit des Gegenſatzes, beim Weibe durch Anmut des Lockrufes, beider Ausdrucksſphären zu einem Abſoluten ihres Grundgefühles ſteigert. Zwiſchen ihnen ſchwebt die Tenorſtimme, empfunden als Klangſymbol leidenſchaftsloſer Reinheit, übergeſchlechtlich wirkend durch das ſeraphiſche Timbre ihres Klanges. Dieſes ſind die Grundkräfte, aus denen ſich der vokale Aufbau, die Gruppierung und Individualiſierung der geſanglichen Charaktere ergibt. Mannes- und Frauenſtimme werden nicht, wie im „Lohengrin", getrennt, ſie gelangen nicht, wie im „Tannhäuſer", „Triſtan", „Venusberg" zum unerfüllten Abſchluß im Sehnſuchtsausdruck, nicht, wie in den „Meiſterſingern" und im „Siegfried" zu gegenſeitiger Höchſtſteigerung in der Vereinigung. Sie werden durch eine dritte, hinzutretende Stimme des leidenſchaftbedingenden Geſchlechtscharakters beraubt: ſie verſtummen aus ſich. Das Begehren des Weibes ſtirbt, und das Sehnſuchts-Leiden des Mannes wandelt ſich in wunſchloſe Anſchauung. Alles Ausdruckshafte löſt ſich in eine reine Stilgebärde.

Die orcheſtrale Ergänzung und Füllung entſpricht dieſer vokalen Handlung. Sie zeigt in der Zuſammenſetzung akkordiſche Vierteilung der Holzbläſergruppen mit Ausnahme der Flöten, Dreiteilung des ſchweren Bleches. In den Außenakten wird die choriſche Stufung der Harmonien bevorzugt, im Mittelakte der ſoliſtiſche Affekt und die koloriſtiſche Tönung. Den zarten Schwingungen der Saiteninſtrumente beim Reigen der Blumenmädchen entſpricht als Gegenbild im dritten Akt der Frühlingszauber der erwachenden Aue mit den ſingenden Holzbläſern – ein ferner Nachhall des Waldwebens, das Siegfried unter der Linde umſchwebt. Wie dem ſoliſtiſchen und choriſchen Vokalapparat wird dem Orcheſter durch Sonderung der klanglichen Gruppen der Charakter des ſublimierenden Eigenklanges gegeben. Dieſe Eigenklänge werden in terraſſenförmiger Stufung verbunden. Es iſt die Technik der nur noch konturell empfundenen Freske, die ſich in der Partitur-Anlage als ökonomiſche Weisheit des Alters äußert. Sie entſpricht dem Charakter der Thematik ſelbſt. In den wichtigſten Einzelthemen: dem Gralsruf, den Klängen des Amfortas, der Kundry, des Klingſor iſt ſie eine Thematik der linienhaften Konturen, des in den Umriß gezogenen Akkordes.

In den chromatiſchen Stimmverſchlingungen des zweiten, wie in dem akkordiſchen Harmoniebau der Außenakte zeichnet ſich dieſer Orcheſterklang durch die eigentümliche Transparenz des Kolorites aus. Sie ergibt ſich zunächſt aus der archaiſierenden, die Gruppen nicht miſchend, ſondern ſchichtend einſetzenden Art der Klangbehandlung. Das Entſcheidende der Wirkung aber beruht auf der Anlage des verſenkten Orcheſters. Mit der Unſichtbarkeit zugleich erhält es die Unwirklichkeit des entkörperten, ſeiner ſinnlich realen Reize beraubten Klanges. Wie den Bühnenerſcheinungen alles Individualiſtiſche abgeſtreift wird, ſo verliert auch dieſes Orcheſter die Gegenſtändlichkeit des Tonlichen. Dem Auge unerkennbar, erſcheint es dem Ohr als alles Stofflichen entkleideter Klang, kein Orcheſter mehr im bisherigen Sinne, ſondern nur noch die klangliche Rückſchimmerung eines Orcheſters.

So ſtellt ſich das geſamte Werk in den Grundbedingungen ſeines Weſens dar als Erzeugnis einer Phantaſie, die in Tönen ſchaut und dieſes Klanggeſchaute im Licht-Farben-Geſpinſt der räumlichen Täuſchung zum Bilde erſtehen läßt. In dem Grundgedanken der äußeren Handlung: der Willensverneinung, enthält es zugleich das ſchöpferiſche äſthetiſche Prinzip ſeines geſamten Seins. Verneinung iſt hier alles. Verneinung iſt das Orcheſter, deſſen Vorhandenſein dem Auge verleugnet und das dem Ohr gegenüber der Realität des Orcheſterklanges entkleidet wird. Verneinung ſind die Bühnengeſtalten, die ſich als bildgewordener Klang darſtellen, und in deren handlungsmäßigem Tun nicht die Individualgeſetzlichkeit, ſondern deren Aufhebung als grundbeſtimmende Kraft wirkt. Ihrem Weſen nach Erſcheinungen eines einſtigen Tatwillens, werden ſie jetzt zu phantaſiehaft erfaßten Antitheſen des früheren Seins. Überall iſt es der Begriff der Verneinung, der als ſchöpferiſches Prinzip aus der Umkehrung des Vergangenen eine neue kunſtvolle Gegenwart ſchafft. So wird das äußerlich Stoffliche des Geſchehens als vollkommene Einkleidung der zutiefſt verborgenen künſtleriſchen Geſtaltungsidee gekennzeichnet.

Dieſe Geſtaltungsidee aber iſt jenſeits aller reflektionshaften Beimiſchungen urſächlich bedingt aus dem theatraliſchen Spieltrieb des ſzeniſch empfindenden Muſikers. Er drängt zu einer letzten Veranſchaulichung durch Vertauſchung der geſtaltenden Grundkräfte. Szene, das raumhaft bedingte Element, an dem die Muſik ihr Ausdrucksvermögen bis zur ſichtbaren Bildhaftigkeit geſteigert hat, löſt ſich völlig in

die zeitliche Klangerſcheinung. Muſik, das zeithaft bedingte Element, an dem die Szene ihre Ausdrucksbedeutung bis zur unmittelbaren Gefühlsveranſchaulichung geſteigert hat, löſt ſich in die räumliche Bilderſcheinung. Gurnemanz ſpricht das Spielgeſetz dieſes Erſcheinungslebens aus: „Du ſiehſt, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit." Die Bühne bewegt ſich im anſchaulichen Rhythmus der Zeit, wie die Muſik zum plaſtiſchen Bilde des Raumes wird, Architekturen des Klanges ſtellt, ſchreitet und im Stimmklang die Geſtalt veranſchaulicht. In dieſer Vertauſchung, dieſem gegenſeitigen Sich-Überſpielen der geſtaltenden Elemente, der Umwandlung des Sichtbaren in das Unſichtbare, des Unſichtbaren in das Sichtbare liegt die Bedeutung des Verneinungsgedankens als künſtleriſcher Konzeption. Aus ihr ergibt ſich die Umkehrung aller früheren, auf dem natürlichen Verhältnis beider Faktoren beruhenden Beziehungen: die Wandlung des Tatwillens in Entſagen, des Begehrens in Verſtummen, des ſchmerzhaften Leidens in ſchmerzloſes Anſchauen, der ſinnlichen Liebe in ſeraphiſches Mitleid, die Aufhebung der dämoniſchen Zerſtörungskraft: die Erlöſung, faßbar allein in der Vorſtellung einer myſtiſchen Einheit des harmoniſch tönenden Raumes, der großen Kadenz, die jede Diſſonanz aufhebt.

Das „Parſifal"-Spiel der Umkehrung iſt die letzte Möglichkeit des Spieles, die äußerſte Steigerung des unmittelbar vorangehenden „Götterdämmerung"-Spieles der gewaltſamen Selbſtenteignung. Darſtellbar wird es nur auf der Bühne, die erſt durch ihr Vorhandenſein die Idee dieſes kühnſten Spieles mit ſich ſelbſt: der Auffangung des eigenen Spieles im umkehrenden Bilde der Spiegelerſcheinung, zum Daſein erweckt hat.

Die lange, von der erſten Anregung bis zur Vollendung 37 Jahre umfaſſende Entſtehungszeit des Werkes hat, ähnlich wie beim „Ring des Nibelungen", Anlage und Ökonomie des Aufbaues entſcheidend beeinflußt. Die Einwirkungen ſind beim „Parſifal" beſonders auffallend. Während der „Ring" aus einer Grundkonzeption organiſch heranwuchs, geſtaltet ſich „Parſifal" von mehreren, urſprünglich einander fremden Anſatzpunkten her. Jede der drei Haupterſcheinungen wird in der ihr eigentümlichen Sphäre geſondert erfaßt: Parſifal zuerſt in der allgemeinen Umrißlinie des Stoffes und der Geſtalt, die

ſich 1857 in der Karfreitags-Idee zu bildhafter Symbolik verdeutlicht, Amfortas 1859 aus der Leidensgeſtalt des ſiechen Triſtan, Kundry aus der Doppelwirkung der Sawitri von 1856 und der Pariſer Venus von 1860. Die Zuſammenfaſſung dieſer Einzelſphären fordert jene Mannigfaltigkeit des gedanklichen Beziehungslebens, die ſich nur in der epiſchen Erzählung verdeutlichen kann, und als ſolche namentlich die Expoſition des erſten Aktes belaſtet. Hier verſandet alles Handlungsmäßige. Die Einzelfiguren werden bildlich oder berichtend gezeigt, ihr Weſen erklärend angedeutet. Die Sprache des Werkes iſt dadurch von vornherein auf den Ton der oratoriſchen Schilderung eingeſtellt. Dieſen Charakter bewahrt ſie auch in den Hauptſzenen: den Monologen des Amfortas wie der Kundry-Erzählung. Gleichfalls rein lyriſch darlegend gehalten, von der Draſtik des unmittelbar Vorganghaften faſt völlig abſtrahierend, führen ſie auch in dieſer Beziehung aus der erlebnishaften Unmittelbarkeit zur anſchauungshaften Betrachtung. Damit iſt zugleich die Geſtaltung der ſprachlichen Diktion beſtimmt. Die ſcharfe Plaſtik der „Nibelungen"-Sprache iſt hier ebenſowenig möglich, wie der ekſtatiſch exklamative Stil des „Triſtan" oder der kunſtvolle Realismus der „Meiſterſinger". Es formt ſich aus den Elementen dieſer ſprachlichen Stile eine neue Art des Vortrages. Wechſelnd zwiſchen der kurz gegliederten Spruchmetrik der Gralschöre, dem jambiſch ſkandierten Erzählerton des Gurnemanz, den freien Ausbruchsrhythmen des Amfortas und Parſifal, bedient er ſich in den wenigen deklamatoriſch plaſtiſchen Momenten der Alliteration, im Hauptteil aber des Reimes. Er wird hier als ſingende Gliederung des ſprachlichen Tonfalles empfunden. In der Hervorhebung des geſanglichen Sprachwertes, in der Melodiſierung und Muſikaliſierung des Wortes und der Satzprägung liegt das Bezeichnende der Textbehandlung. Sie ordnet ſich dem primären Verlangen des Sich-Ausſingens der Stimme unter. Die ſingende Stimme blüht auf aus dem ſzeniſchen Bilde, das Bild aus dem Myſterium des wortloſen Klanges. So ſteht das einleitende Inſtrumentalvorſpiel vor dem erſten Akt nicht als Einführung in die äußere Handlung, ſondern als Beſchwörung des Phantaſietriebes, aus deſſen Erweckung durch den Klang das Bild, die ſprechende Erſcheinung der Stimme, der ſtimmlich erfüllte Raum: das Bühnenwunder der Sichtbarwerdung des Unſichtbaren erſtehen ſoll.

Dieſer Vorgang der Phantaſie-Weckung, ihrer Einſtellung auf das Magiſche des ſich enthüllenden Geſchehens liegt dem Vorſpiel zugrunde,

beſtimmt die Prägung der Themen wie den Aufbau. Wagner hat für eine in München veranſtaltete Separat-Aufführung vor König Ludwig eine programmatiſche Erläuterung mit den Worten: „Liebe – Glaube – Hoffen?" gegeben. Das erſte, aufſchwebende Thema wird gedeutet als zweimaliger, von Engelsſtimmen wiederholter Abendmahlsſpruch Jeſu, das zweite, „feſt und markig" ſchreitende Akkordthema als Glaubensbekundung, die chromatiſch durchwühlte Wiederkehr des Liebesthemas als „das Bangen, der heilige Angſtſchweiß des Ölberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha", als Vorbereitung auf Amfortas, den „ſündigen Hüter des Heiligtumes" – der halb fragend, halb verheißend ausklingende Schluß als Hoffen ſeiner Erlöſung.

Ihrer ſtofflichen Allegorik entkleidet, weiſt dieſe Erklärung auf die muſikaliſchen Grundkräfte, die dieſer der chriſtlichen Symbolik entnommenen Vorſtellung entſprechen. Die beiden von Wagner als „Liebe" und „Glaube" gekennzeichneten Themen ſtellen ſich der muſikaliſchen Erſcheinung nach dar als Melodie und als Rhythmus, beide als elementare Kundgebungen der diatoniſchen Harmonik erfaßt. Die Melodie formt ſich durch Auseinanderlegung der Skala in ihre akkordiſchen und ſtufenhaften Beziehungen. Als monodiſcher Weckruf beginnend, in choriſcher Fülle der Klänge wiederholt, wechſelnd im Dur- und im Moll-Charakter geprägt, erſcheint ſie als ſchwebende Ausbreitung der Harmonie. Der in gebundener Synkopenbewegung fließenden Melodie entgegen tritt der feſtſchreitende Rhythmus. In weit ausgreifenden Sequenzenſchichtungen der Akkorde formt er das Bild des rhythmiſch dynamiſchen Harmonie-Aufbaues. Dieſe durch Melodik und Rhythmik zweifach beſtimmte diatoniſche Harmonie wird erſchüttert durch das Eindringen der Chromatik. Der akkordiſche Aufbau verliert die tonale Geſchloſſenheit, der plaſtiſche Rhythmus löſt ſich in vibrierendes Tremolo, der melodiſche Weckruf wandelt ſich zum Ausdruck der Klage. Er verhallt unabgeſchloſſen in der Dominantharmonie, in der Frage, die das Werk ſelbſt löſen ſoll.

Dieſes Vorſpiel iſt eine rein harmoniſch organiſierte Form: die Geſtaltung der Harmonik aus Melodie und Rhythmus, und die an dieſer ſo gewonnenen Geſtalt dargeſtellte Gegenſätzlichkeit der Diatonik und der Chromatik, der beiden Grundkräfte harmoniſcher Muſikauffaſſung. In dieſem Wechſel der harmoniſchen Beleuchtung liegt das Aufbaugeſetz des Vorſpieles, mit ihm iſt der Aufbaugedanke des folgenden Werkes

gegeben. Auch die beiden gegenſätzlichen Erſcheinungswelten dieſes Werkes, das Grals- und das Zauberreich, ſind innerlich identiſch. Ihre Verſchiedenheit beruht nicht auf thematiſchen Kontraſten, ſondern auf dem Wechſel der harmoniſchen Einſtellung. Nur dieſer Wechſel ſchafft die Gegenſätzlichkeit ihres Erſcheinungslebens. Die thematiſchen Grundgeſtalten ſind die gleichen, und aus der Bewußtheit ihrer inneren Gleichheit ſtreben ſie zur Vereinigung. Das Vorſpiel läßt die Frage der Löſung offen, es deutet nicht einmal den Weg dazu an, die Modulations-Idee der Parſifal-Erſcheinung bleibt unausgeſprochen. Sie kann gefunden werden erſt aus der anſchaulichen Darſtellung der Kontraſte, die das Vorſpiel gefühlhaft umſchreibt. Mit ihrer Verdeutlichung zum Bilde im Hinzutritt der ſingenden Stimme beginnt das Spiel der Szene.

Der erſte Akt erſchließt die Gralswelt, die Klangregion der diatoniſchen Harmonik. Sie entfaltet ſich in ſteigender Ausbreitung vom Weckruf des Vorſpieles, der jetzt als wirkliche Weckfanfare von der Bühne her klingt, bis zum Kuppelbau der Gralschöre. Der beſtimmende Formimpuls iſt der des Marſches, der ſzeniſche Vorgang geſtaltet ſich als Aufſtellung und Sammlung der Kräfte zur Rhythmik des Marſches. Die Burg, der Tempel: die vollerklingende Harmonie iſt das Ziel, wie ſie das Ziel der „Nibelungen"-Welt war und im zweiten Bilde des „Rheingold" erſchien. Dort bot ſie ſich dem Auge ſichtbar, dem Ohr im plaſtiſchen Vollklang des akkordiſchen Themas. Hier bleibt ſie dem Blick noch verhüllt und erſcheint klanglich nur angedeutet in der melodiſchen Linie des Weckrufes. Dieſe Linie ſelbſt iſt die Gegenbewegung des Walhall-Themas, des Gedankens der Macht-Burg, der zur Tiefe ſank, während der Gralsruf zur Höhe ſteigt. Das nämliche Bild morgendlichen Erwachens wie in der entſprechenden zweiten „Rheingold"-Szene eröffnet den erſten „Parſifal"-Akt, aus der dortigen dramatiſchen Unmittelbarkeit in die oratoriſche Schilderung übertragen. Die Baßſtimme erzählt, der marſchhaft umgedeutete rhythmiſche Glaubensklang gibt den Rahmen der Erzählung. Aus ihr heben ſich die erſten Vordeutungen der bewegenden Kräfte: die abſinkende Linie des übermäßigen Dreiklanges als Amfortas-Symbol der in ihrer Reinheit geſtörten Harmonie, die Erlöſungsprophezeiung der aufſteigenden, Chroma und Diatonik verbindenden Modulationskraft, die Kundry-Geſtalt als rhythmiſch geſteigerte Wiederkehr des Triſtan-Chromas. Der Bericht wandelt ſich zur

Anſchaulichkeit des Bildes. Die Amfortas-Erſcheinung tritt ſichtbar hervor, die Linie des übermäßigen Dreiklangs entfaltet ſich in elegiſcher Ausbreitung. Kundry wird im Geſpräch der Knappen mit Gurnemanz deutlich erkennbar, ihre aufſteigende „Triſtan"-Linie leitet über in die chromatiſche Verzerrung des Gralsrufes und deutet ſo auf die innere Verbundenheit dieſer Wandlung mit der Kundry-Erſcheinung. An der Symbolgeſtalt des alten Helden Titurel feſtigt ſich der Glaubensrhythmus zum Ausdruck männlich formſchaffender Kraft. Zu feierlicher Zartheit geſteigert, gibt er das verklärende Bild der Gottesbotſchaft, der Überreichung der Weihgefäße, des Tempelbaues, der reinen Harmonie. Ihm gegenüber erſcheint das Urbild der diſſonierenden Gewalten: Klingſor, als zerſetzende Macht der Chromatik. Dem Tempelbau der Harmonie hat er das Lockbild der ſinnlichen Melodik, des Zaubergartens der Leidenſchaften entgegengeſtellt. In ſeinen Bann iſt Amfortas geraten, der Speer, das Symbol der geſtaltenden Kraft, iſt an Klingſor verloren. Nur die ungetrübte Reinheit, die den chromatiſchen Klang des Begehrens in ſich aufnimmt und löſt, kann durch dieſe Wandlung wieder zur urſprünglichen Anſchauung des harmoniſchen Bildes zurückgelangen.

Dreimal iſt die Erlöſungsprophezeiung erklungen, durch Gurnemanz, durch die Leidensſtimme des Amfortas, durch die zur vierſtimmigen Harmonie des menſchlichen Stimmklanges aufgeteilte Gruppe der Knappen. Nun tönt der Parſifal-Klang ſelbſt auf, die Verheißung künftigen Naturblühens, der Grundtypus der Wagnerſchen Erfüllungsmelodik. Rhythmiſch und in der Linienführung jugendlich maskiert, der dereinſtigen Bedeutung noch fremd, fällt er in die feierliche Welt der Gralsklänge mit plötzlicher Draſtik ein. Lohengrins Schwanenklang hat ihn in die noch unerkannte Heimat geleitet, an ihm zerbricht die naiv weltliche Parſifal-Melodik, ſie fällt in die herabſinkende chromatiſche Klagelinie. In ſie miſcht ſich erzählend und belebend die chromatiſche Reiterrhythmik der Kundry. Durch die Berührung mit den naturhaften Parſifal-Klängen iſt ihr Elementarinſtinkt geweckt, die chromatiſche Welle ſteigt empor, rauſchhaft zwingend, den widerſtrebenden Willen dem harmoniſchen Kreiſe entführend. Dem zurücktretenden Chroma gegenüber entfaltet ſich jetzt die diatoniſche Harmonik. Das ruhende Bild belebt ſich, in feierlicher Gleichmäßigkeit des Schreitens geſtaltet ſich ein klingendes Werden. Die Kraft der Harmonie ſammelt ſich im Rhythmus des Marſches, die Quartenfolge wird zur Grundlage ſich ſteigernden akkordiſchen Lebens. Wald

wandelt ſich in Felſenwände und Tore, die Gralsharmonien und Schrittklänge dringen wachſend empor. In ſie hinein ſchneidet die chromatiſche Klagelinie, die Harmonien leidenſchaftlich drängend, bis der feierliche Weckruf ſie übertönt. Nur der Rhythmus der Bewegung wirkt weiter, in die Klänge tiefer Glocken ſinkend, von ihnen aus wieder in zunehmender Kraft zur Höhe gerichtet. Das Kuppelgewölbe der Säulenhalle öffnet ſich, das Reich der reinen Harmonie, der akkordiſchen Welt tut ſich auf. Über den Rhythmus des feierlichen Marſches und die inſtrumentalen Akkordmaſſen baut ſich aus den Mannesſtimmen das Bild des lebendig bewegten Klangdomes. Männer, in der Tiefe, Jünglinge, in der mittleren, Knaben, in der äußerſten Höhe des Raumes poſtiert, ſtimmen den Wechſelgeſang an. Der Chor der Männer klingt in homophoner Wucht des deklamatoriſch umgewandelten rhythmiſchen Glaubensklanges, die Jünglinge intonieren die chromatiſche Klage als dreiſtimmig geteilten Verheißungsſpruch, die Knaben das Glaubensthema in urſprünglicher Einfachheit, nun völlig in ſphäriſchen Stimmklang gelöſt.

Der Tempel der Harmonie iſt gebaut, von der Tiefe bis zur Höhe klingendes Bild, bildhafter Klang. Die Erinnerung hat auch in ſeine Architektur hineingewirkt, ſie nahm das Bild der Dresdener Hofkirche mit ihren Kuppelgalerien und nahm das dort ertönende Amen für die Melodik und archaiſierende Harmonienfolge des Spruches aus der Höhe. Von ihr öffnet ſich der Blick plötzlich zur Tiefe, aus der, gleich dem Höhenklang unbegleitet, die Stimme Titurels erklingt. In der Spannung der Stimmentfernung ſtellt ſich die Spannhöhe der harmoniſchen Architektur dar, der Klangblick gleitet von der Galerie der Knaben zur Grabesniſche des unſichtbaren dunklen Baſſes. Von ihm aus fällt er auf die Mittelgeſtalt des Leidenden, der als einziger dem Gefühl Verfallener in dieſer Sphäre der in ſich ſelbſt ruhenden Harmonie lebt. Die elementare Gewalt des Chroma, die Leidenſchaft der Mannesſtimme bricht aus. Der Weckruf wandelt ſich in die Linie des übermäßigen Dreiklanges, in die Klage der ſinkenden Chromatik. Die Schmeichellinie der Kundry-Gebärde umſpielt die Sinne, die Stimme muß ſich immer tiefer verlieren in die Reize der diſſonierend ſtachelnden Phantasmen, bis ſie in machtloſer Schwäche verklingt.

Unbewegt ſteht das Bild der Harmonie, aber aus der Gewölbehöhe löſt ſich als Echo jenes Ausbruches die Verheißung der Kraft, die das Klage-Chroma in ſich aufzunehmen und zum reinen Klang zu wandeln

vermag. Die aus den Knabenſtimmen tönende Verkündigung feſtigt ſich im Herabſinken zum Enthüllungsgebot der Mannesſtimmen. Die Kraft der rhythmiſchen Bewegung hat den Aufbau geſchaffen, ſie verlangt nach der melodiſchen Erfüllung. Aus myſtiſchem Klangſpiel der Harmonie löſt ſich der Segensſpruch: die Melodie, die der Harmonie Erfüllung und Geſtalt gibt. Im wiederkehrenden Marſchrhythmus von den Knaben- über die Jünglings- zu den Mannesſtimmen geleitet, wird ſie zur Kraft, die den harmoniſchen Bau in allen Stimmen durchdringt, ihnen den Reichtum der ſingenden Linie gibt. Von der Tiefe ſchwebt der Glaubensruf wieder zur Höhe empor, das Bild, wie es ſich entwickelt hat, löſt ſich nun in ſtufenweiſer Folge von unten nach oben zurück. Der Marſchrhythmus gliedert das äußere Geſchehen langſam abdämpfend bis zur Leere des Anfanges. In Parſifal klingt die Amfortas-Klage dumpf nach, Gurnemanz, der ihn hinausweiſt, vernimmt nur die Stimme der Verheißung aus der Höhe. Ihr antworten die Stimmen der oberen Regionen im Glaubensruf, ſie ſchließen das Bild im Klange der reinen Harmonie.

Es iſt ein Rahmen-Akt, die erſte breitgedehnte Hälfte ſzeniſch und muſikaliſch lediglich expoſitionelle Skizze, die zweite Hälfte zuſammenfaſſende Auswirkung des Grundgedankens: des architektoniſchen Aufbaues der Harmonik. Dieſe rein klangbildhafte Grundidee beſtimmt Charakter und Stil der Muſik. Alle auf Schärfung des harmoniſchen Bewußtſeins zielenden Kunſtmittel werden hervorgehoben, alle Momente der Individualcharakteriſtik treten zurück. Die figürlichen Erſcheinungen werden lediglich umrißhaft, in abſtrakter Prinzipienhaftigkeit dargeſtellt, ihr entſpricht die ſtrukturelle Eigenheit der im einzelnen verwendeten Klangſymbole. Im „Triſtan" mußte das aufwärtsſtrebende Chroma in organiſch funktioneller Auswirkung die ſinnlichen Gefühlsinſtinkte zu höchſter Intenſität treiben. Das abwärts gerichtete „Parſifal"-Chroma, wie es der Amfortas-Erſcheinung zugrundeliegt, iſt nicht nur gedankliche „Triſtan"-Antitheſe. Es muß in ſeiner organiſchen Entfaltung zu Klangbildungen führen, die dem urſprünglichen Expanſionswillen des Klanges entgegengerichtet ſind, und ſo das Sinnliche der Mittel zur Darſtellung eines Unſinnlichen verkehren. Dieſes eigentümliche Spiel der Umkehrung eines Wirkungsmittels in das Gegenteil ſeines naturhaften Wirkungszieles läßt die geſamte „Parſifal"-Chromatik als rückgeſpiegelten Ausdruck, jenſeits der unmittelbaren Naivität des Klanglichen empfinden.

Der gleiche reflektive Zug beſtimmt die Harmonik und Klanggeſtaltung der Gralswelt, wie ſie ſich äußert in der Bevorzugung archaiſcher Wendungen in den Gralschören, der Kontraſtierung ſchmucklos homophoner und kunſtvoll polyphoner Satzart, der zwiſchen einfacher Akkordunterlegung und ſcharfen Stimmüberſchneidungen wechſelnden Orcheſterbehandlung. Die ſtarr ſtiliſierte Feierlichkeit dieſer Muſik büßt in gleichem Maße an lebendiger Intenſität des Klanglichen ein, wie ſie ſich in das äußerlich Anſchauungshafte des Klangbildes ſteigert. Dieſer Schemenhaftigkeit des Tönenden entſpricht die lediglich andeutungshafte Geſtaltung des ſzeniſchen Geſchehens, beides ergibt ſich aus der rein vorbereitenden Bedeutung des Aktes. Es gilt nicht eine Handlung zu ſchaffen, ſondern aus der Umkehrung ſcheinhafter Handlungsmittel in Muſik und Szene hinzuführen auf das, was in Wahrheit Handlungsgegenſtand iſt: die Muſik. Muſik nun nicht mehr in kunſtvoller Verkehrung ihrer Mittel, ſondern im ungemeſſenen Ausſtrömen ihrer Urkraft. Das Rahmenbild öffnet ſich, der Mittelpunkt und ſchöpferiſche Anreiz alles Schaffens tritt hervor: Kundry erſcheint. An ihr erſt offenbart ſich der Sinn des Vorangehenden: der Kampf der Sphären des Geſehenen und Gefühlten. Erſt aus dieſer Erſcheinung des bisher nur in der Klage angedeuteten Verneinten ergibt ſich die Bedeutung der Verneinung.

Der Kundry-Akt iſt nicht nur Mittelpunkt des „Parſifal". Er iſt überhaupt die Urſzene Wagners. Er iſt die Zuſammenfaſſung aller Armida-Ideen, die Wagner ſeit jeher beſchäftigten und, vom Dresdener „Tannhäuſer" über „Triſtan", den „Venusberg" und den dritten „Siegfried"-Akt in die verſchiedenartigſten Handlungsmotive eingeſponnen, hier die letzte, erfüllende Form finden. Weib, Leidenſchaft, Muſik ſind Wechſelbegriffe. Aus ihrem Ineinanderwirken, aus der Empfindung der Muſik als Sprache des Leidenſchaftsgefühles hat ſich alles gebildet, was Wagner geſchaffen. Nun tritt ihm dieſe Muſik im Urbilde des Urweibes entgegen. Er ſieht dieſes Bild in der Erſcheinung der Künſtlerin, von der er die Geſetze ſeines Schaffens gelernt zu haben bekennt, der Frau, die aus dem Geiſte der Muſik ihr Genie empfangen hatte und um die ſich nun alles, was er je an Frauengeſtalten künſtleriſch erſchaut hat, zum Kranze gruppiert. Es entſteht das Monodrama des Weibes, aus dem das Leiden der Welt kommt und das, ſelbſt leidend, dem Fluche ihres Doppeldaſeins als Weib und als Menſch verfallen, nach Befreiung ſtrebt. Es

iſt das Monodrama der Muſik überhaupt, die Gefühl und Ausdruck, das Monodrama der Leidenſchaft, die Begehren ſein muß. Das rein Elementare dieſer Monodramatik wird gefaßt, und was in früheren Werken an dieſes Elementare rührte, fließt jetzt hier mit ein.

Der ſzeniſche Grundriß des dritten „Siegfried"-Aktes gibt den Aufbau: die Beſchwörung des Urweibes durch den Gebieter des Erſcheinungslebens. Was dort nur in ſymbolhafter Andeutung erkennbar wurde: die Identität von Erda und Brünnhilde, iſt jetzt unmittelbar dargeſtellt. Es gibt nur ein Weib, nicht als Individualität, die es nicht ſein kann, ſondern als Geſchlechtsweſen, das es einzig iſt und als das es durch alle Zeiten irren muß. Dieſes iſt ihr Fluch, der ſie dem Begehren untertan macht. Als Begehrende iſt ſie die Göttin des Liebeszaubers, Venus, die den Mann umwirbt, ihn als Triſtan und Amfortas gewinnt, ihn als Tannhäuſer und Parſifal verliert. Wie die wiſſende Brünnhilde öffnet ſie ihm den Blick auf das Vergangene, von der Mutter her bietet ſie ſich ihm als Weib, alles Gefühlhafte des Mannes, alles weiblich Bedingte ſeiner Natur weckend und aufregend. In der Hingabe liegt ihr einziges Ziel. Wie der Venus, wie der Brünnhilde des „Götterdämmerung"-Vorſpieles bleibt ihr das Wiſſen vom außergeſchlechtlichen Weſen des Mannes verborgen und unfaßbar. Wie Venus und Brünnhilde muß ſie ihm fluchen, als er ſie von ſich ſtößt, muß ſie durch ihn der Vernichtung ihres Weſens als Weib verfallen. Das ſind die Grundzüge, alles übrige tritt zurück. Nur ſie ſind elementar, muſikbedingt, nur ſie umzeichnen das Bild des Weibes als Bild des klingenden Leidenſchaftsausdruckes.

Klingſor iſt Silhouette, wie er auch ſzeniſch nur als ſolche erſcheint, phyſiognomiſch unerkennbar, Dämon des Triebes, der Dunkelheit, des Täuſchungszaubers, als ſolcher gleich Hagen Gebieter der Leidenſchaft. Wie Wotans Speer von Siegfried zerſchlagen wird, ſo muß Klingſors Speer an Parſifal abprallen. Furchtloſigkeit dort, Leidenſchaftsloſigkeit hier ſtehen außerhalb der Macht des Angreifers, der auf die Grenze der Natur ſtößt. Die begriffliche Erläuterung des Wotan-Schickſales iſt Klingſor gegenüber entbehrlich. „Der purzelt hintenüber, denken Sie, ich werde noch viele Umſtände mit ihm machen?" antwortet Wagner auf die Frage ſeines Maſchinenmeiſters, was am Schluſſe des zweiten Aktes mit Klingſor werden ſolle. Der ſcherzhafte Ton gibt gleichwohl den ernſthaft richtigen Sinn. Wie Klingſor nur durch Kundrys Leidenſchaft vorhanden iſt, ſo iſt er durch die Niederwerfung der Leidenſchaft vernichtet.

Dieſe Niederwerfung iſt die Wirkung des an der Härte des Mannes ſich ſelbſt überſteigernden und damit aufhebenden Gefühles. Bei Tannhäuſer erwächſt die Abwehr aus Tatverlangen, bei Parſifal aus Leidensverlangen, aus der Paſſivität der Natur, dem Geſetz ihrer Geſtaltung. Die Motivierung iſt verſchieden, die Wirkung in beiden Fällen die gleiche: die Aufpeitſchung der Leidenſchaft über mütterliche Zärtlichkeit, liebende Hingabe bis zur Ekſtaſe des Begehrens, der Verzweiflung, des Fluches, der Selbſtvernichtung. So iſt auch hier die Gegenerſcheinung des Mannes nur Mittel, das Gefühl des Weibes durch alle Zonen des Ausdruckes zu treiben, das Monodrama der Leidenſchaft durch Gewährung der äußeren Steigerungsmotive in vollem Umfange zu verdeutlichen.

Aus dieſer äußeren Vereinfachung alles ſtofflich Szeniſchen geſtaltet ſich der Akt als Kern des geſamten Werkes. Der „Venusberg" war ein Vorſpiel, der dritte „Siegfried"-Akt ein Ergebnis. Jetzt wird die gleiche Szene zum Mittelpunkt, den zwei ergänzende, in ſymmetriſcher Übereinſtimmung angelegte Rahmenakte umfaſſen. Was ſie an innerem Eigenleben einbüßen, wird alles dieſem Zentrum zugelenkt, das Zentrum des Zentrums aber iſt das Weib. „Die Natur des Weibes iſt die Liebe, aber dieſe Liebe iſt die empfangende und in der Empfängnis ſich rückhaltlos hingebende", heißt es in „Oper und Drama". Und „ich kann den Geiſt der Muſik nicht anders faſſen als in der Liebe", ſetzt eine ſpätere Äußerung hinzu. Dieſer Geiſt der Muſik als Liebe offenbart ſich jetzt unmittelbar im ſzeniſchen Spiel. Der Zauberer und ſinnestäuſchende Geſtaltenſchaffer beſchwört ihn aus dem Schlaf, das Erwachen iſt jener „gräßliche Schrei", durch den ſich Licht- und Schallwelt verbinden, wie die Beethoven-Schrift es dargeſtellt hat. Die Muſik ſelbſt erſcheint als Königin der Szene, ein höchſter allegoriſcher Traum tritt vor die Sinne.

Dieſe Beſchwörungsſzene eröffnet das Spiel. Aus der „Triſtan"-Linie ſteigt der Klang der Sinnestäuſchung auf: der Gralsruf, ſeines reinen Intervallcharakters entkleidet, in diſſonierende Verminderung vertauſcht. Es zeigt ſich das nämliche Verhältnis, wie zwiſchen den Walhall- und den Ring-Klängen, beide ſind Wechſelerſcheinungen des gleichen Gedankens. Wie dort die abſteigende Akkordfolge, ſo wird hier die aufſteigende akkordiſche Linie durch Änderung des natürlichen Dreiklanges in den verminderten zum Symbol der Gegenwelt. Der Gralsruf wird in wechſelnd fallender und ſteigender Bewegung Klingſor-Ruf, der Kundry

an das Licht zieht. Was bei Amfortas Klage des Begehrens iſt, wird bei ihr Sehnſucht nach Ruhe, die niederſinkende Chromatik: „Oh, ewiger Schlaf, einziges Heil." Es iſt die nämliche, Amfortas und Kundry gemeinſame Klagelinie, die zugleich das Verheißungsmotiv des reinen Toren durchzieht und in ihm zur Löſung gelangt. Dieſe Verheißung erklingt auch aus Klingſors Munde, aufreizend zur Tat: „Ha! Wer dir trotzte, löſte dich frei: verſuch's mit dem Knaben, der naht." Der naive Klang Parſifals breitet ſich aus, ſeine klare Dur-Erſcheinung, der ſtraffe, in Klingſors Schilderung ſich kraftvoll anfeuernde Rhythmus wirkt mit zunehmender Steigerung auf das geſtaltlos fließende Chroma. Die Dämonenerſcheinung wird Weib am Bilde des Mannes, der Zauber der rhythmiſierten Harmonik hat das Chroma gelockt. Klingſor verſinkt, der Zaubergarten des Sinnenlebens, der Gefühlsmelodie des Weibes ſteigt auf.

Wagner hat die Hauptſzene des Werkes in eines der auch äußerlich anmutigſten Bilder geſtellt: das Reich der Blumen, die lebende Natur ſelbſt, gekleidet in den zarteſten Ausdruckston des Muſikers: den Chor der Mädchenſtimmen als Vorboten der Weibesſtimme. Das jugendlich Ätheriſche dieſer Klangwirkung, wie ſie im Knabenterzett der „Zauberflöte", dann im „Jungfernkranz" des „Freiſchütz" als Gegenbild der Männerchöre verwendet wird, iſt von Wagner häufig benutzt worden. Die Pagen-Quartette des „Tannhäuſer" und „Lohengrin", der Chor der jüngeren Pilger im „Tannhäuſer", das Rheintöchter-Terzett, die Walküren, die Lehrbuben ſind Äußerungen des gleichen Klangwillens. Nirgends aber iſt dieſer zu ähnlicher, dem Bild unmittelbar entſprechender Reinheit des Ausdruckes gelangt, wie in dieſem von zwei Solotrios angeführten dreiſtimmigen Doppelchor-Enſemble. Auch hier baut die Vergangenheit mit: das chromatiſche Motiv des Venusberges wird unter Vertauſchung ſeiner rhythmiſchen Betonungen zum orcheſtralen Kontrapunkt der in Gegenbewegung geführten Singſtimmen. Es beherrſcht in dieſer Kontraſtierung, unterbrochen von den ſich eindrängenden Parſifal-Klängen, die Expoſitionsſzene bis zur Sammlung der Stimmen im Reigen. Die Harmonien ſinken und ſteigen in engen Biegungen, Chromatik in zarteſter Enthüllung melodiſcher Reize breitet ſich aus, in leicht zunehmender Steigerung aus der ſpielenden Lyrik bis an die Grenze des Leidenſchaftsbegehrens drängend. Da wandelt ſie ſich, die Vielheit ſchmilzt zuſammen in die Einheit, aus dem Mädchenklang wird der des Weibes,

von ihm aus tönt der Name als erſter Ruf des Lebens, als Erinnerung an die Mutter zu dem Manne hinüber.

Aus der Melodie der Mutterliebe formt ſich der erſte liedhafte Geſang. Es iſt keine Melodie mehr im Sinn der Geſänge der Iſolde, Venus, Brünnhilde. Das melodiſch gegenſtändliche Element verbleibt dem Orcheſter, die Stimme bewegt ſich nur noch in ſteigenden, gleitenden, fallenden Ausdruckspartikeln. Alles Plaſtiſche der Inſtrumentalmelodie iſt abgeſtreift, der Geſang wird unmittelbares Tönen von Gefühlslauten, ähnlich wie einſt bei der Pariſer Venus, jetzt aber in eine Sphäre klanglicher Tranſzendenz gehoben, die das Eſſentielle des weiblichen Gefühlsklanges aus der Löſung der melodiſchen Linie zum lauthaften Tönen enthüllt.

Kundry erſteht aus dem Schrei und vergeht im Schrei. Am Schrei, dem Urelement der Ausdruckskunſt, erwacht ſie, im Schrei ſinkt ſie zu Boden, iſt ſie vernichtet. Zwiſchen dieſen beiden Schreien, aus denen Muſik entſteht und vergeht, liegt der Ausdruckslauf, der Krampf des Gefühles. Durch den erſten Schrei zum Bewußtſein geweckt, ſtrebt es durch die Entſpannung des Krampfes wieder der Verſenkung in die Unbewußtheit des Schlafes zu. Dieſer Gefühlskrampf iſt das Kundry-Schickſal. Seine Spannung beſtimmt die innere Dynamik der Szene und die muſikaliſche Geſtaltung der Stufen, von der mütterlichen Liebeslockung über den Kuß zum Fluch.

In dieſe Spannung tritt als ſteigernde Kraft der zweimalige Parſifal-Schrei. Zuerſt dem Tode der Mutter geltend, entwaffnend, öffnet er die Natur in willenloſer Betäubtheit dem Einſtrömen der Weibeszärtlichkeit. Die Welle des Chroma überflutet ihn und drückt ihn zur Tiefe. Aus dieſer Tiefe hebt ſie ſich zur Dämonie des „Triſtan"-Sehnens. Es iſt der Augenblick des Zuſammenſtrömens der Grundkräfte des Leidenſchaftsklanges: des Chromas in beiden Bewegungsrichtungen. Verlangen und Klage umſchlingen ſich im Kuß. Der Begehrensklang des aufwärtsdrängenden Chromas führt die Oberſtimmen, die abwärts gerichtete Gegenbewegung beſtimmt die Baßlinie, beide ſchwellen, bis die Klimax der ſich entgegenſtrebenden Klänge erreicht iſt und die Tiefenbewegung die Erſcheinung herniederreißt. Der zweite Parſifal-Schrei erklingt, der Ruf des ſinkenden Chromas: „Klage! Klage!" Die Amfortas-Viſion ſteigt auf, die Geſtaltlinie des übermäßigen Dreiklanges, der Leidensruf der Gralsharmonie, die Täuſchung des Klingſor-Rufes, alles in die Klage-

bewegung gezogen. Die Lockung des Weibes wird zum wortlos schmeichelnden Liebesruf, die erzählende Stimme des Mannes wandelt den Ausdruck des Gefühlsdrängens in schilderndes Erleiden. Sie zerreißt den Täuschungsklang „Verderberin! Weiche von mir".

Die Venus-Klage der Kundry setzt ein. Aus den gelösten Klängen der Verführung formen sich heftige Akzente der Leidenschaft, das „Tristan"-Motiv erhält seine letzte Deutung: „Bist du Erlöser, was bannt dich, Böser, nicht mir auch zum Heil dich zu einen?" Die Fluch-Erzählung, die Golgatha-Vision des lachenden Weibes und des verneinenden Erlöserblickes taucht in mystischer Andeutung auf, aus ihr hervorbrechend das Erfüllungsverlangen des Triebes, die verzerrte Liebesmelodie Walters und Siegfrieds: „Laß mich an seinem Busen weinen, nur eine Stunde mich dir vereinen." Ihr entgegen hebt sich die diatonische Linie der Abwehr empor. Die Klänge des Torenmotives, das das Chroma in sich aufnimmt, ertönen: „Auf Ewigkeit wär'st du verdammt mit mir für eine Stunde Vergessens meiner Sendung." Der Glaubensklang des Grales treibt das Chroma zur äußerster Ekstase. Die Melodie des Blumenzaubers ertönt in rhythmischer Entfesselung, überstrahlt von der Weibesstimme, die sich jetzt in wilder Üppigkeit enthüllt, den Venus-Tristan-Fluch des Chromas, des ewigen, ruhelosen Begehrens schleudernd: „Und flöhest du von hier, und fändest alle Wege der Welt, den Weg, den du suchst, dess' Pfade sollst du nicht finden." Der Kreis der Leidenschaft ist umschritten. Der Ruf, der Kundry an das Licht gezogen, klingt aus ihr selbst zurück: „Irre! Irre!" Es ist der Ruf des Täuschungszaubers, der jetzt wieder in der Klingsor-Gestalt erscheint. Von ihm fliegt der Speer, die feierliche Grals-Harmonie läßt ihn in der Höhe haften. Kundrys Vernichtungsschrei hallt, in den Klängen des Zauberspieles versinkt die Welt der Leidenschaften, tönt Parsifals letzter Ruf: „Du weißt, wo du mich wiederfinden kannst!"

Der Krampf ist gelöst, das Werk als solches, als Geschehnis der Musik, des Elementes des Krampfes beendet, wie es in Wahrheit erst mit seiner Versinnlichung begann. Bedurfte es des Vorspieles des ersten Aktes, um durch Anschauung des Gegenbildes die Bedeutung der Spannung faßbar zu machen, so bedarf es des Nachspieles zur Veranschaulichung der Entspannung. Es ist das symmetrische Gegenstück des ersten Aktes: im äußeren Aufbau der zweiteiligen, von der Gralslandschaft zur Gralsburg

führenden ſzeniſch muſikaliſchen Wandlung, in der handlungsmäßigen Inhaltloſigkeit des Geſchehens, im Grundgeſetz des harmoniſchen Aufbaues, im Vorgang des Melodiewerdens der Harmonie. Der harmoniſche Impuls ſelbſt aber iſt reicher, geſättigt durch das Vorangehende, durch die Notwendigkeit der Bindung aller bisher aufgenommenen Fäden. In der Art der Verflechtung dieſer Fäden zeigt ſich eine Kunſt, die in der Faktur unmittelbare Beziehungen zu dem Quartettſtil des ſpäten Beethoven, zu der polyphonen Geſtaltungsart Bachs erkennen läßt, und beide in die Ausdruckslinie des äußerlich abgedämpften theatraliſchen Pathos überträgt. Drei Höhepunkte heben ſich aus dieſem letzten, im vollkommenen Sinne abſchließenden Akt hervor: als erſter das Inſtrumentalvorſpiel, wie es ſpäter in der Parſifal-Erzählung wiederkehrt. Der Idee nach zurückweiſend auf das ähnliche Vorſpiel des dritten „Tannhäuſer"-Aktes und die ihm entſprechende Rom-Erzählung, löſt es die dekorative Plaſtik des älteren Werkes in die herbe Harmonik des kontrapunktiſch geführten Chromas. Die Rückkehr des ſchwarzen Ritters, eine „Euryanthe"-Erinnerung, Kundrys Erwachen zum ſtummen Dienen, die Leidenserzählung des Gurnemanz, die feierliche Feſtigung des Gralsrufes zum Königsſegen, die Fußwaſchung in den verwandelten Klängen des Verführungsrufes geben die bildhafte Überleitung zu der zweiten Steigerung: dem Karfreitagszauber. Es vollzieht ſich die letzte Klärung der Parſifal-Klänge zum knoſpenhaften Erblühen der Natur. Erinnerungshaft mahnendes Gegenſtück der chromatiſchen Melodik des Zaubergartens, bringt er die Erfüllung der diatoniſchen Quartenmelodik im ſzeniſchen Symbol des ſakralen Idylles.

Ähnlich der Teilung des „Meiſterſinger"-Schlußaktes führt von dieſer Innenſzene der große Marſchaufbau der Verwandlungsmuſik, jetzt auf den Moll-Charakter des Trauerzuges geſtellt, in die Außenwelt des Geſchehens zurück. Auch hier klingt Vergangenes im Aufbau des Bildes nach. Die Wechſelgeſänge der beiden einander begegnenden Chöre ſind zuerſt vorgebildet in der Schlußſzene von „Siegfrieds Tod". Dort fortgelaſſen, geben ſie nun den Rahmen für die Totenfeier des Titurel. Dem Einleitungsakt entſprechend ſteht auch hier als architektoniſches Mittelſtück die Klage des Amfortas. In ihrer Zuſpitzung auf den übermäßigen Dreiklang der Amfortas- und den verminderten Dreiklang der Klingſor-Geſtalt iſt ſie die letzte Aufrufung und Rückſpiegelung der diſſonierenden Grundgewalt. Aus ihrer Löſung in die Gralsharmonien richten

ſich feierlich die Parſifal-Akkorde auf. Der Gralsruf, von der Männertiefe ſich aufſchwingend bis in die Region des Unſichtbaren, wölbt noch einmal den Bau des aus ſich tönenden Raumes, in dem nun Diſſonanz und Leidenſchaft, Schmerz und Begehren im Vollklang der Harmonien ſich reinigen und verklären. Kundry ſinkt entſeelt zu Boden, Amfortas huldigt Parſifal, der Ausdruck wandelt ſich in die Anſchauung. Muſik iſt reines Bild geworden, Parſifal ſchwingt ſegnend den Kelch über den Anbetenden. Der klingende Raum ſtrahlt im Ineinanderſchweben ſphäriſcher Harmonien, die im ätheriſchen Klang der Harfen austönen.

In vielen meiner Schriften habe ich es wiederholt ausgeſprochen, woher unſere Kunſt ſtamme: ſie ſtammt vom Theſpiskarren, von Shakeſpeares Theater", ſagte Wagner in der Bankettrede am 25. Juli 1882, dem Vorabend der Erſtaufführung des „Parſifal". Er iſt ſich dieſer Abkunft ſtets deutlich bewußt geweſen. Die Fügung ſeines Lebens und Schaffens aber brachte es mit ſich, daß er, um die Aufgabe dieſer Abkunft vollkommen löſen zu können, ſich ſelbſt und andere über ihre wahre Natur ſcheinbar täuſchen mußte. Der Zwang ſolcher Täuſchung war die geheime Kraftquelle ſeines Schöpfertumes. Nur indem er dieſen Zwang bis zur letzten Folgerung übte, wurde es ihm möglich, ſeine Sendung zu erfüllen. Hier liegt ſcheinbar ein ſeltſamer Widerſpruch vor, der in ſeiner Auswirkung zu ebenſo widerſpruchsvollen Folgen geführt hat. Sie ergeben ſich aus dem Doppeleindruck der künſtleriſchen Täuſchung. Wo ſie als ſolche erkannt wurde, galt ſie wegen ihrer Scheinhaftigkeit als Kennzeichen einer unechten Kraft. Wo ſie als an ſich wahr geglaubt wurde, führte ſie dadurch zum Mißverſtehen des künſtleriſchen Geſtaltungswillens. Die Meinung der erſten Gruppe äußert ſich am ſchärfſten in Nietzſches Kritik der einſt als wahr geglaubten, dann als komödiantiſch empfundenen Kunſt. In der Auffaſſung der zweiten, um Bayreuth zentraliſierten Gruppe erſcheint Wagner weniger als Künſtler, denn als Reformator, Regenerator, Religionsſtifter einer neuen Menſchheitsgemeinde. Was ſich hier als Übertragung künſtleriſcher Spielſuggeſtionen in die Realität des Lebens zeigt, führt bei Nietzſche und der ſich ihm anſchließenden Kritik zur Schauſpieler-Anklage. In der Be-

obachtung an ſich richtig, beruht ſie auf der Meinung, das Schauſpielertum ſei etwas Herabſetzendes und als kunſtmoraliſch geringwertig anzuſehen. Dieſem zweifachen Irrtum der wörtlichen Auslegung wie des Täuſchungsvorwurfes ſteht gegenüber die Tatſache, daß Wagner ſeine Mimen-Natur, die Abkunft ſeines Schaffens vom Theater niemals verleugnet, aber die Echtheit der Perſönlichkeit wie des Werkes ſtets betont, den Glauben daran gefordert und ſchließlich zur Weihe des religiöſen Gebotes erhoben hat. Scheint hier nicht eine innere Zwieſpältigkeit vorhanden, die den Glauben teils darbringende, teils verweigernde Wirkung berechtigt zu ſein?

Wagner will das Theater und er glaubt an das Theater. Er lehrt den Glauben an das Theater, weil dieſer Glaube Vorausſetzung ſeiner Kunſt iſt. Er kennt die Täuſchung als ſolche, er beherrſcht alle Geſetze ihrer Technik bis in die Einzelheiten der Mechanik hinein. Er iſt ſich der Unwahrhaftigkeit alles deſſen bewußt, und doch verlangt er die Überzeugtheit von ihrer Wahrhaftigkeit. Er eignet ſich eine Philoſophie an, die das Täuſchende des realen Erſcheinungslebens lehrt, um auf Grund dieſer Lehre für ſein Theater die Glaubwürdigkeit der Wahrheit fordern zu können. Er fühlt, daß er dieſe Wahrheit bis in die letzte Konſequenz hinein behaupten muß, daß ſeine Kunſt ihre Täuſchungswirkung nur üben kann, wenn ſie als wahre Wahrheit geglaubt wird. Er weiß, daß er Mime iſt. Um aber Mime ſein zu können, ſo wie er es einzig vermag, muß er gewiß ſein, daß man ihn nicht für den Mimen hält, ſondern für das, was dieſer darſtellt. Das Geſetz ſeiner Kunſt fordert die zwiefache Täuſchung. Eben dadurch, daß ſie dieſe zwiefache Täuſchung übt, daß ſie den Glauben fordert nicht an das Spiel, ſondern an die Wahrhaftigkeit des Spieles – eben dadurch wird ſie die eigentümliche, ihm allein erreichbare Kunſt, eben dadurch macht ſie ihn zum Mimen und lehrt ihn die Geſetze dieſes Täuſchungsſpieles.

Hier liegt das Phänomen eines künſtleriſchen Schaffens vor, deſſen Kundgebungen nicht unmittelbar in die Kategorie der ethiſch kritiſchen Bewertung gehörten. Es muß zunächſt als Phänomen erkannt werden und iſt erſt als ſolches der Kritik zugänglich. Das Seltſame des einander Widerſprechenden und eben dadurch ſich gegenſeitig Bedingenden kommt ähnlich, wie an der Bühnenkunſt Wagners, auch an ſeinem Muſikertum zum Ausdruck. Er ſelbſt iſt ſich der unlösbaren Verbundenheit ſeiner Kunſt mit der Muſik jederzeit bewußt. Aber er wehrt ſich dagegen, als Muſiker ge-

ſehen zu werden. Er weiß, daß ſeine Muſik nicht Kunſt der Klanggeſtaltung im gewohnten Sinne iſt. Wie er das Vorhandenſein einer Theaterkunſt außerhalb des mimiſchen Täuſchungsſpieles leugnet, ſo leugnet er daher auch die Möglichkeit einer eigengeſetzlich geformten Muſik. Die Tatſachen indeſſen ſind ſtärker als ſeine Behauptungen, er vermag das Vorhandenſein der formal bedingten Kunſt nicht vergeſſen zu machen. Von ihr aus betrachtet erſcheint ſeine mimiſche Muſik vielen als unrein, äußerlich bedingt, organiſch unecht im gleichen Sinne des Vorwurfes, wie das Schauſpielertum ſeiner Kunſt überhaupt. Dieſe Unechtheit aber führt zu einer Entfaltung des Klanglebens, die die Muſikbegriffe eines halben Jahrhunderts und darüber hinaus ſchöpferiſch beſtimmt.

Für Wagner beruht die Oppoſition ſeiner Gegner auf unzureichender Erfaſſung der bisherigen Kunſt und ihrer großen Schöpfererſcheinungen, die erſt durch ihn wahrhaft erkannt worden ſind. Wie er ſich als ſzeniſcher Geſtalter unmittelbar auf Shakeſpeare zurückführt, ſo bezeichnet er ſeine Muſik als Fortſetzung der Muſik Beethovens. Er darf beide Anknüpfungen wagen, denn kein Geſtalter der Bühne ſeit Shakeſpeare, kein Muſiker ſeit Beethoven hat eine ähnliche Kraft der Zuſammenfaſſung, eine ähnliche, weltumſpannende Macht der Auswirkung erwieſen wie Wagner. Im Hinblick auf das Erreichte erſcheint die Bezugnahme gerechtfertigt. Gerade an ihr indeſſen wird die Urſache des inneren Widerſpruches erkennbar. Er beruht auf der Verſchiedenheit der organiſchen Geſtaltungsbedingungen ſowohl Shakeſpeares als auch Beethovens von denen Wagners. Das Unvereinbare der Behauptungen, das Zwieſpältige der Wirkung löſt ſich in die Erkenntnis, daß Wagners ſchöpferiſche Bedeutung auf einem von der Schaffenſphäre jener beiden großen Geiſter völlig getrennten Gebiete liegt.

Wagner hat in der Schrift „Über Schauſpieler und Sänger" in tiefer Erkenntnis auf das Weſen der Shakeſpeare-Bühne als Vorausſetzung des Shakeſpeareſchen Geſtaltens hingewieſen. Er hat die Naturwahrheit der Kunſt Shakeſpeares aus der anſchaulichen Plaſtik des Erſcheinungslebens der engliſchen Bühne entwickelt. In der Kennzeichnung der Unterſchiede dieſer Bühne von der ſpäterer Zeiten fehlt ſeltſamerweiſe der Hinweis auf den Hauptunterſchied: den des natürlichen Lichtes und der künſtlichen Beleuchtung. In der künſtlichen Beleuchtung, die das Szenenbild zur Licht-Farben-Täuſchung der Laterna magica macht, liegt das Grundcharakteriſtikum der neuzeitlichen Bühne.

Die Shakeſpeare-Bühne kennt Beleuchtungswirkungen als Phantaſievorſtellungen des Wechſels der Tageszeiten, als Andeutung elementarer Naturvorgänge, Blitz und Feuer. Sie kennt aber nicht, auch wo ſie ſich ſelbſt des Lichtes bedient, die Beleuchtung als geſtaltende Kraft der Bühnenerſcheinung. Mit der Gewinnung der künſtlichen Beleuchtung, mit der Einſtellung des Auges auf die Bedingungen der Lichtfarben-Bühne iſt die fundamentale Vorausſetzung des Spieles der Shakeſpeare-Bühne aufgehoben. Die in das künſtliche Licht gerückte Erſcheinung muß ihrer naturhaften Plaſtik verluſtig gehen. Sie wird das Ergebnis der Augentäuſchung. An Stelle des in unmittelbarer Gegenſtändlichkeit gebotenen natürlichen Kontures tritt die Dynamik des Kunſtlichtes: die farbige Perſpektive. Shakeſpeare fordert keinen Glauben, ſein Spiel iſt bewußtes Spiel. Soweit es des Glaubens als phantaſiehelfender Kraft bedarf, iſt dieſer Glaube durch das Naturhafte der Erſcheinungen zwanglos gegeben. So ſteht ſeine Bühne jenſeits des Problemes der Glaubhaftigkeit oder Unglaubhaftigkeit. Die Täuſchungskunſt der künſtlich beleuchteten Bühne erſt macht den Gegenſatz von Wahrhaftigkeit und Unwahrhaftigkeit dem Bewußtſein erkennbar. Sie ſchafft dadurch eine Problem-Stellung, die als ſolche vordem weder vorhanden noch vorſtellbar war. Sie wandelt die Bühne vom naturhaften zum magiſchen Spiegel.

Das Problem dieſer magiſchen Bühne ermöglicht zwei Löſungen: als erſte die Anerkennung der Täuſchung und die Entwicklung des künſtleriſchen Spieles durch Bewußtmachen der Täuſchung. Dies iſt der Grundgedanke der Oper und des klaſſiſchen Schauſpieles im 18. Jahrhundert. Die Oper gibt durch Umſchaffung des Menſchen zur ſingenden Stimme der Unwahrhaftigkeit des Lichtfarben-Spieles die letzte Steigerung, das klaſſiſche Schauſpiel der Franzoſen wie der Deutſchen hebt durch die, von Wagner befehdete, poetiſche Diktion und ethiſche Sentenz die geſprochene Rede aus dem Bereich des Wahrſcheinlichen in die Spielſphäre des als bewußte Täuſchung empfundenen Bühnenlebens – weit jenſeits, völlig entgegengeſetzt der naiven Draſtik der Shakeſpeare-Bühne. Die zweite Möglichkeit der magiſchen Bühne: die Umwandlung des Täuſchungsbewußtſeins zur Wirklichkeitsilluſion, liegt außerhalb der Ziele der Oper wie des Schauſpieles. Erreichbar iſt ſie nur durch Hinzutritt eines neuen Geſtaltungselementes zur Lichtfarben-Erſcheinung: des Klanges, nicht als geſungene Muſik im Sinne der Oper, ſondern als

Kraft gefühlhafter Glaubhaftmachung des ſzeniſchen Bildes, als ſein tönender Ausdruck.

Die Hinwendung zur Ausdrucksveranſchaulichung durch den Klang deutet Beethovens Muſik an. Beethoven iſt Ausdrucksmuſiker, wie Shakeſpeare plaſtiſcher Bühnengeſtalter iſt. Seine Muſik iſt Gefühlsgeſtaltung. In dieſer Wendung zur dynamiſch gefühlhaften Deutung des formalen Elementes der Muſik liegt das, was Wagner zu Beethoven zieht. Wie aber die Naturwahrheit Shakeſpeares auf der Vorausſetzung der natürlichen Lichtempfindung beruht, ſo ruht die Ausdrucksplaſtik Beethovens auf der Vorausſetzung rein ideeller Erfaſſung des Gefühlsgehaltes. Das Immaterielle des Ausgedrückten kennzeichnet nicht die Beſchränkung, ſondern das Geſetz der Kunſt für Beethoven. Wo der Ausdruck in das Gegenſtändliche hinüberweiſt, wendet ſich Beethoven ab, empfindet er die Grenze, die er, wie in der Neunten Sinfonie, ſtreift, aber nie überſchreitet. Er kommt aus dem Element der Muſik, und dieſes Element iſt das Klingende. Er ſteigert die Formungsmöglichkeiten dieſes Klingenden durch die befruchtende Einbeziehung des Ausdrucksmäßigen, das die Formen poetiſch beſeelt, ſie aus den ſymmetriſch architektoniſchen zu Ideen-Erſcheinungen wandelt. Die Übertragung dieſer Ideen aber in die Gegenſtändlichkeit des materiell Anſchaulichen liegt ihm fern. Das Element des reinen Klanges hält ihn feſt und bedeutet für ihn das gleiche, was für Shakeſpeare das natürliche Licht: die Grundvorausſetzung ſchöpferiſchen Geſtaltens. So wenig wie Shakeſpeare bedarf er der Forderung des Glaubens. Auch ſein Spiel als Kunſt iſt bewußtes Spiel. Wo es als ſolches des Glaubens bedarf, iſt dieſer bei ihm wie bei Shakeſpeare durch die Wahrhaftigkeit der inneren Erfaſſung der Spielelemente zwanglos gegeben.

Shakeſpeare und Beethoven ſind die beiden Leitſterne Wagners. Wie ſie in früheſter Jugend mit Offenbarungsgewalt auf ihn wirken, ſo bleiben ſie ſein ganzes Leben hindurch bis in die letzten Tage die Pole ſeines Künſtlertumes. Doch iſt er weder Geſtaltenſeher wie Shakeſpeare, noch iſt er Gefühlskünder wie Beethoven. Er iſt die empfangende Natur, die beider Kräfte rezeptiv ſpiegelt. In dieſer rezeptiven Veranlagung liegt die Wurzel ſeines Künſtlertumes: des Künſtlertumes des Mimen. Das Weſen der mimiſchen Natur hat er ſelbſt als reproduktiv gekennzeichnet. Bedingt durch den Nachahmungstrieb, wird es durch künſtleriſche Steigerung zur „Nachbildung" erhoben. Das Muſter der Nachbildung gibt das „Beiſpiel". Die „Beiſpiele", an denen ſich der Mime Wagner zum Nachbildner erhebt,

ſind die Kunſt Shakeſpeares und die Kunſt Beethovens. Um ſie aber zuſammenfaſſen und über die „Nachahmung" hinaus zur „Nachbildung" ſteigern zu können, iſt es nötig, die Elemente ihres Wirkens zu vertauſchen. Das hierfür erforderliche dritte „Beiſpiel", das Beiſpiel der im Nachſchaffen neuſchaffenden Kunſt findet Wagner in Wilhelmine Schroeder-Devrient. Als Medium Shakeſpeares und als Medium Beethovens, als gefühlerfüllte Erſcheinung und erſcheinungshaftes Gefühl lehrt ſie ihn die Kunſt der Selbſtentäußerung: die Kunſt der mimiſchen Magie. Dem Beiſpiel der großen Mimin folgend, ſtellt Wagner Beethoven dar mit den nachgebildeten Mitteln Shakeſpeares, muſiziert er Shakeſpeare mit den nachgebildeten Mitteln Beethovens. Er nennt dieſe muſizierende Mimik „Handlung" und bezeichnet ſie als „erſichtlich gewordene Tat der Muſik".

Die Kraft zu einer ſolchen erſichtlich werdenden Handlungstat der Muſik bringt der Glaube. Er iſt Glaube an das Klingen des Sichtbaren und das Sichtbarwerden des Klanges durch die mimiſche Kunſt. Die Eigenorganik der künſtleriſchen Materie wird damit aufgehoben. Die bildhafte Erſcheinung beſtimmt die Geſetze der muſikaliſchen Form, der Klang beſtimmt die Bewegung der Erſcheinungen. In dieſer Doppeltätigkeit wird die mimiſche Kunſt ſchöpferiſch, vermag ſie im Nachbilden neu zu bilden. Sie erſcheint für einen Augenblick, den einen Augenblick, in dem ſie unmittelbare Darſtellung wird, den großen urſchöpferiſchen Geiſtern gleichzuſtehen. In dieſem Augenblick wird ſie produktiv, der Dämon offenbart ſich in der Selbſtverklärung als Genius. Er verlangt den Glauben, daß er Genius ſei. Nur durch dieſen Glauben vermag er ſich als ſolcher zu zeigen, vermag er die Kraft der mimiſchen Improviſationsſpannung zu gewinnen. Das Theater „bedeutet" nicht – es „iſt" die Welt. Die täuſchende Lichtfarben-Bühne wandelt ſich zur illuſioniſtiſchen Lichtfarben-Klang-Bühne. Das Erſcheinungsſpiel des Lichtes wirkt in das Erſcheinungsſpiel des Klanges. Aus dieſer zwiefachen Täuſchung der Bühnenmagie ergibt ſich die Natur ihrer Spielkontraſte. Sie beruht auf der Gegenſätzlichkeit von Licht und Klang, von dem, was Licht und Klang in ſich ſchließen: von Erſcheinung und Gefühl. Beide bedürfen einander, beide ſtreben zueinander, beide können ſich veranſchaulichen nur durch dieſe Bewegung des einander Begehrens. Damit iſt der Handlungsimpuls der mimiſchen Vorführung beſtimmt. Er beruht auf der Veranſchaulichung des Widerſpruches zwiſchen Erſcheinung und Gefühl, zwiſchen Sicht-

barem und Unſichtbarem, zwiſchen Licht und Klang. Dieſer Widerſpruch ſchafft die tragiſch gerichtete Grundeinſtellung. Er kann eine Abweichung von ihr nur zulaſſen als parodierende Heiterkeit oder Idyll. Es iſt nicht die Tragik einer tragiſchen Weltanſchauung im elementaren Sinne der Antike. Es iſt die Tragik als Widerſpruch der Spielorganismen: Erſcheinung und Gefühl, Licht und Klang.

Die ſtändig erneute Kontraſtierung beider organiſcher Spielkräfte ſpiegelt ſich in dem, was der begrifflichen Betrachtung als Kunſtlehre, als Weltanſchauung, als Perſönlichkeit des Mimen erſcheint. Fragt man nach dem Weſenskerne dieſer Perſönlichkeit im Sinne Goethes, ſo bleibt eine Maske ohne eigenen Gehalt. Die produktive Kraft der Maske ruht in der Fähigkeit unausgeſetzter Wandlung, der Empfänglichkeit für die Aufnahme jeder Reizung des Ausdruckes, für die Aſſimilierung aller dafür förderlichen Anregungen. Als ſolche Maske, als ſtärkſtes Geſtaltwerden des Mimiſchen durch die Muſik iſt Wagner eine Elementar-Erſcheinung. Was das Werden dieſer Maske beſtimmt und ihr die Scheinhaftigkeit einer einheitlichen Weltanſchauung gibt, iſt in Wahrheit die Einheitlichkeit ihrer Theateranſchauung. Was als Entwicklung im Sinne erkenntnismäßiger Betrachtung erſcheint, iſt die Fähigkeit des mimiſchen Künſtlers, den Spielgegenſatz von Erſcheinung und Gefühl in immer neuen Phantaſieſpiegelungen zu erblicken. Soweit dieſe Entwicklung parallel geht mit der menſchlichen Reife, wirkt ſie naturgemäß zurück auf das geſtaltete Objekt. Die Frühwerke bis zur „Rienzi"-Grenze bleiben daher unterhalb der Hauptlinie des Schaffens. Über dieſe natürliche Abſtufung hinaus aber in der Veränderung der Stofflichen oder der Faktur eine Steigerung im abſoluten Sinne ſuchen und finden zu wollen, wäre ein Irrtum. Sind die Friedensboten des „Rienzi" minder eindrucksvoll als die Gralschöre? Iſt das „Holländer"-Duett durch „Triſtan" oder „Siegfried", der zweite „Tannhäuſer"-Akt durch den zweiten der „Götterdämmerung" im mindeſten übertroffen, wie es doch ſein müßte, wenn das Weltanſchauliche bedingende Vorausſetzungen dieſes Schaffens wäre?

Man kann das Werden des Künſtlers, die Entſtehung der Werke zu klären verſuchen, indem man den Prozeß der jedesmaligen Kräfte-Umſchmelzung beobachtet. Das iſt der Weg zur Erkenntnis der beſonderen Lebensgeſetzlichkeit der Werke. Was ſich dieſem äußerlich organiſchen Vorgang nach als Entwicklung darſtellt, iſt jedoch in Wahrheit lediglich die Wandlung. Das Leben- und Wertſpendende liegt nicht im ſtofflichen

Ergebnis, nicht in der gedanklichen Einkleidung, auch nicht in der künſtleriſchen Faktur. Es liegt ausſchließlich in der Bedeutung der theatraliſchen Vorgangsidee und der Kraft ihrer Verſinnlichung. Die Mittel dieſer Verſinnlichung werden je nach der Art der Vorgangsidee verſchieden ſein. Sie müſſen im „Triſtan" anders ſein als im „Holländer", und hier anders als im „Parſifal". Solange aber Vorgang und Mittel an das Theater gebunden bleiben, ſolange ſie aus dem Verlangen des Theaterſpieles hervorwachſen, ſolange wird jede Wertbeſtimmung auf Grund des Stoffes und ſeiner Behandlung ſich als Irrtum erweiſen. Die Wertung wird nicht davon abhängen, ob der Gegenſtand der Darſtellung die Welterlöſung iſt oder das Preisſingen auf der Nürnberger Vogelwieſe. Sie wird die Heiligkeit des Stoffes weder beſonders hochſtellen noch pietätlos finden dürfen. Sie wird einzig fragen müſſen nach der theatraliſchen Bedeutſamkeit des Dargeſtellten und nach dem Grade der Intenſität, mit der ein theatraliſcher Vorgang vom Künſtler erfaßt und geformt iſt.

So geſehen ſtellt das Geſamtwerk Wagners keine bis zum Ende ſteigende, ſondern eine zur Mitte ſich hebende, zum Ausgang ſich wieder ſenkende Linie dar. Das Ringen um die Erfaſſung des Spieles aus den der mimiſch rezeptiven Natur geſtellten Bedingungen erfüllt den erſten Teil des ſchaffenden Lebens. Es treibt zur Revolution, zur Begriffsklärung, zur ſpekulativen Erforſchung der Grundkräfte des Spieles. Bis hierher ſind es ſtets Einzelkonzeptionen von Szenen und Akten, in denen ſich die Grundaktion von Erſcheinung und Gefühl darſtellt. In den Werken bis zum „Lohengrin" wird ſie eingeordnet in die ältere Spielidee der Oper, die tragiſch umgebogen wird. In den folgenden Werken der erſten „Ring"-Hälfte wird ſie durchzogen von den gedanklichen Hemmungen einer Mimen-Dramaturgie, die den Spielwillen als ſolchen noch nicht klar erfaßt hat, ihn als ſchöpferiſchen Willen, als „Drama" zu erkennen glaubt. Dieſe Zeit wird äußerlich gekennzeichnet durch die Abwendung auch vom praktiſchen Theater. Ihr entſpricht als Gegenſtück die ſpätere Zeit der erneuten völligen Hingabe an das Theater, wie es in Bayreuth erſtanden iſt. Was in den früheren Werken unterſchätzt war: die Erkenntnis des Mimiſchen, tritt nun mit einſeitig betonter Abſichtlichkeit hervor. Es wird in der „Götterdämmerung" zur impulsbeſtimmenden Idee des darſtelleriſchen Ausdruckes, es ſteigert ſich im „Parſifal" zur unmittelbaren Erfaſſung von Licht und Klang, Erſcheinung und Gefühl als Spielfaktoren.

Zwiſchen beiden Gruppen ſteht die Höhengruppe des Wagnerſchen Schaffens. Sie umſchließt „Triſtan", „Venusberg", „Meiſterſinger" und den dritten „Siegfried"-Akt. Es iſt die Gruppe, in der die Gegenüberſtellung von Erſcheinung und Gefühl, die Erkenntlichmachung ihrer einander verneinenden und doch bedingenden Verſchiedenheit, der ſzeniſch muſikaliſche Ablauf ihrer Verſchmelzung in vollkommener Reinheit gelungen iſt. Der mimiſche Affekt erfaßt dieſe Grundkontraſte aus tragiſcher, aus heiterer, aus heroiſch idylliſcher Grundeinſtellung, unter Abſtreifung aller konventionellen wie ſpekulativ abſtrakten Eigenheiten. Es ſind die Werke, in denen alle organiſchen Spielbedingungen der Licht-Klang-Bühne in idealer Vollendung gegeben und erfüllt ſind. In dieſen Werken ſchwingt ſich der ſchaffende Mime zu der höchſten ihm erreichbaren Sphäre auf, empfängt er innerhalb der Grenzen des Theatraliſchen die Weihen des Schöpferiſchen. „Und iſt es auch nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausſtrahlt, ſo iſt es doch oft ein geheimnisvoller Zauber, der ſich unſerer Sinne bemächtigt." So ſprach Robert Schumann in ſeheriſcher Erkenntnis. Es iſt das tiefſtempfundene Wort, das je über Wagner geſprochen wurde.

Eine kritiſche Erfaſſung Wagners kann ſich daher weder aufbauen auf Beſtreitung ſeiner Größe als unecht im künſtleriſchen Sinne, noch, in mißverſtehender Zuſtimmung, auf Anerkennung ſeiner Größe als echt im Sinne der ſchöpferiſchen Urnaturen eines Shakeſpeare oder Beethoven. Sie kann nur die Bedingtheit dieſer Größe erkennbar machen und damit ihre wahre Wirkungsſphäre kennzeichnen. Von dieſer, alles Kritiſche in ſich einſchließenden Weſenserkenntnis aus lenkt ſich der Blick über die Betrachtung des Werkes ſelbſt hinweg auf die Einwirkung dieſes Werkes auf Mit- und Nachwelt. Wagner hat eine neue Bühne, eine neue Spielidee der Bühne geſchaffen: die Idee der Bühne nicht des Dichters, nicht des Muſikers, ſondern des muſikaliſchen Mimen, der aus Licht und Klang die Wirklichkeitsilluſion einer vordem unbekannten Spielwirkung ſchafft. Dieſe Tat eines einzigartigen mimiſchen Genies wirkt ſich nach zwei Seiten aus. Sie führt zur Muſikaliſierung des Theaters überhaupt, als Oper wie als Schauſpiel, ſie führt zur Theatraliſierung der Muſik überhaupt, als Vokal- wie als Inſtrumentalkunſt. Die Verkoppelung zweier in ſich weſensfremder Geſtaltungsmaterien zu einem gemeinſamen neuen Zweck bedarf eines gemeinſamen Mittlers. Dieſer

Mittler iſt der Ausdruck. Er iſt das Mittel der Bindung, durch das Klang zur Sichtbarkeit, Licht zur Hörbarkeit, Gefühl zur Veranſchaulichung, Anſchauliches zur Fühlbarkeit gelangt. Auf dieſer Vertauſchung der organiſchen Funktionen des Erſcheinungs- und des Klangſpieles beruht die Kunſt des muſikaliſchen Mimen, beruht die Magie ſeiner Bühne, beruht das Wunder als Mittelpunkt der Wagnerſchen Ideenwelt. Dieſer Zauber aber iſt gleichbedeutend mit einer Entmannung des Urweſens der Geſtaltungselemente. Sie müſſen ſcheinen, was ſie nicht ſind. Es vollzieht ſich damit in den Künſten ſelbſt wie in der Art ihrer Wahrnehmung durch den Empfangenden eine Vertauſchung der urſprünglichen Weſenseigenheiten. Auf der Schaubühne bewegen ſich nicht Geſtalten, ſondern Klänge. Sie ſprechen nicht, ſie ſingen in Worten. Sie denken nicht: ſie fühlen. In der muſikaliſchen Form bewegen ſich nicht Klänge, ſondern Geſtalten. Sie tönen nicht, ſie ſprechen in klingenden Beziehungen. Sie formen ſich nicht: ſie handeln. Dieſe Vertauſchung der Bedeutungswirkung der Sinnesfunktionen aber, die als wahr im abſoluten Sinne empfunden wird und den Glauben als ſittliches Poſtulat aufſtellt, wirkt weiter auf die Einzelkünſte, die aus dieſer Zauberkunſt beſtimmende Anregungen ſchöpfen, wirkt weiter auf das geſamte Geiſtesleben, das ſie beherrſchend durchdringt. So wird die magiſche Kunſt zur Baſis einer Kultur. Es iſt die Kultur der romantiſchen Seele, die das, was außen iſt, nach innen zieht, um es von innen nach außen zu projizieren. In ſich inhaltlos, betätigt ſie an dieſer Vertauſchung von Innen und Außen ihren Daſeinstrieb. Dieſe Kultur der romantiſchen Seele iſt die Kultur des Mimen, die Ausdruckskultur. Sie iſt das große, im Wechſel der Zeiten ewige Widerſpiel der Formkultur. Dieſe erſchließt formend die Materie, ſie ſchafft aus dem Geſtaltloſen die Geſtalt. Die Ausdruckskultur iſt das rezeptive, das feminine Element, das, in ſich unſchöpferiſch, nach außen bringt, was in ſie gelegt wird. Als eine der größten Erſcheinungen aller Zeiten dieſer aus einer empfangenden und wiedergebärenden Kultur bedingten Kunſt beherrſcht Richard Wagner die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Erbe und Vollender der Romantik, Mime des Ausdruckes, Schöpfer und Erfüller der magiſchen Licht-Klang-Bühne, der Handlung aus der Muſik, nachbildende Gegenerſcheinung der ſchaffenden Urgeiſter, der Geſtalter der Form, der Finder der Erkenntniſſe, der Genien der Menſchheit.

Alles weiß ich," ſingt Brünnhilde. Wagner wußte alles. Er mußte alles wiſſen, denn ſein Leben war nur die Ausführung deſſen, was der Dämon befahl. Er wußte, daß er den Sieg gewinnen, das Bayreuther Haus bauen, „Parſifal" ſchaffen und aufführen würde. Er wußte auch ſeinen Tod voraus, nicht im äußerlich bewußten Sinne, aber in traumhafter Ahnung. Er hat ihn in der Zeit der höchſten intuitiven Kraft geſchaut mit der Hellſichtigkeit des Mimen, der ſein eigenes Leben als Rolle vor ſich ſieht. Von der letzten Nacht im „Aſyl" ſchreibt er auf der Reiſe nach Venedig aus Genf 1858 an Mathilde: „Ehe ich die Augen ſchloß, ging es mir lebhaft durch die Seele, wie ich mich ſonſt immer an dieſer Stelle in Schlaf gebracht durch die Vorſtellung, eben da würde ich einſt ſterben: ſo würde ich liegen, wenn Du zum letzten Mal zu mir träteſt, wenn Du offen vor allen mein Haupt in Deine Arme ſchlößeſt, und mit einem letzten Kuſſe meine Seele empfängeſt! Dieſer Tod war mir die holdeſte Vorſtellung, und ſie hatte ſich ganz an der Lokalität meines Schlafzimmers ausgebildet: die Türe nach der Treppe zu war geſchloſſen, Du trateſt durch die Gardine des Arbeitszimmers; ſo ſchlangeſt Du Deinen Arm um mich; ſo auf Dich blickend ſtarb ich." Wie Wagner hier ſeinen Tod aus der Wunſchvorſtellung der darſtellenden Phantaſie ſchildert, ſo erfüllte es die Wirklichkeit. Nicht aber in Zürich, ſondern in Venedig, nicht im Schlaf-, ſondern im Arbeitszimmer, nicht im „Aſyl", ſondern im Palaſt, und nicht Mathilde trat zu dem Sterbenden, ſondern Coſima. Aber das Vorganghafte ſpielte ſich ab, wie er es im Traume vorausgeſehen. In der Weihnachtszeit noch hatte er, ſeit September 1882 bereits in Venedig von den Feſtſpielen ausruhend, ſeine Jugendſinfonie für die Familie zur Aufführung gebracht. Liſzts Beſuch, heiterer Verkehr mit Freunden, vielſeitig anregende Lektüre ließen vereinzelte körperliche Beſchwerden vergeſſen. Die Schrift: „Über das Weibliche im Menſchlichen" ſollte die durch „Religion und Kunſt", „Heldentum und Chriſtentum" angeſponnenen Gedanken weiterführen, die Vorbereitungen zu den für das neue Jahr geplanten „Parſifal"-Wiederholungen hielten eine lebhafte Korreſpondenz in Fluß. Der Karneval wurde beſucht: „Amico mio, il carnevale e andato", ſagt Wagner zum Pförtner ſeines Hauſes, als er am Aſchermittwoch, am 7. Februar morgens, von der feierlichen Verbrennung des Prinzen Karneval auf dem Markusplatz zurückkehrt. Am 12. Februar ſpielt Wagner bei der abendlichen Familienunterhaltung die Rheintöchter-Klage: „Traulich und treu iſt's

nur in der Tiefe". Am 13. Februar beendet ein Herzkrampf ſein Leben unter der Arbeit.

So ſtirbt Richard Wagner in der Stadt des „Triſtan", der Sehnſucht, des traumhaften Lebensrauſches. Hier löſt ſich der letzte Krampf, der Kundry-Schrei der Muſik verklingt. In der Stadt der Erfüllung, des „Parſifal" und der Feſtſpielbühne liegt er begraben, im Garten hinter dem Hauſe, wo ſein Wähnen Frieden fand.

REGISTER

REGISTER ZU WAGNERS WERKEN

(Für die Zuſammenſtellung des Regiſters iſt der Autor Herrn Direktor R. Schuſter zu beſonderem Danke verpflichtet.)

BÜHNENWERKE

Feen, Die 12, 17-21, 44, 52, 53, 59, 80, 85-88, 92, 95-97, 102, 104, 140, 180, 224, 275, 359, 361, 527, 540, 546, 575, 576.

Holländer, Der Fliegende 12, 21-24, 44, 50, 53, 54, 59, 79, 86, 89, 101, 112, 118, 123, 125-129, 144, 145, 152-156, 162, 163, 165-170, 173-175, 177, 179, 180, 183, 185, 186, 191, 197, 198, 200, 201, 203, 206, 207, 212, 213, 229, 230, 260, 262, 265, 270. 278, 289, 301, 302, 306, 321, 335, 339, 342, 365, 367, 384, 402, 403, 444, 493, 527, 575, 576.

Liebesverbot, Das 12, 17-19, 21, 44, 52, 92-99, 101, 102, 111, 114, 135, 136, 151, 164, 165, 178, 329, 361, 527, 540, 541, 546, 576.

Lohengrin 11, 12, 21-24, 29, 42, 44, 46, 53, 54, 57, 59, 79, 88, 117, 129, 134, 156, 179, 189, 190, 192-227, 230, 231, 233, 235, 245, 260, 269, 271, 273, 275, 279-285, 289, 291, 292, 297, 298, 321, 329, 334, 336, 337, 338, 340-342, 344, 345, 361, 365, 373, 375, 384, 398, 402, 403, 407, 408, 411, 435, 443, 492, 495, 502, 506, 527, 539-542, 544, 546, 553, 559, 565, 576.

Meiſterſinger von Nürnberg, Die 12, 35, 38, 44, 48, 56-58, 60, 79, 82, 88, 104, 189, 235, 249, 317, 318, 321, 372-377, 383-393, 396-398, 400-429, 433-435, 437, 441-443, 447, 451, 460, 461, 464, 470-473, 481, 489-491, 494, 503, 516, 521, 527, 539, 544, 548, 553, 556, 565, 568, 577.

Parſifal 12, 42, 44, 48, 57, 58, 60-62, 88, 89, 91, 92, 104, 129, 167, 182, 185, 218, 235, 263, 271, 321, 322, 372, 383, 403, 408, 413, 448, 463, 539-569, 575, 576, 579, 580.

Rienzi 12, 19-21, 24, 44, 52, 53, 57, 79, 88, 100-106, 109, 110, 112-123, 126, 127, 134, 136, 144, 145, 150, 152-154, 162, 170, 171, 179, 191, 199-201, 210, 221, 229, 230, 270, 321, 365, 402, 403, 469, 494, 527, 538, 546, 575, 576.

Ring des Nibelungen, Der 12, 29, 32, 33, 36, 42, 44, 47, 48, 50, 55, 56, 60, 79, 82, 88, 92, 129, 190, 235, 248, 264, 265, 270-289, 318, 319, 321, 323-325, 330, 331, 333, 335, 344, 346, 347, 355, 360, 361, 366, 374, 376, 377, 386, 387, 388, 392, 393, 402, 413, 440-443, 465, 469, 471, 484, 486, 491, 507-510, 516, 521, 522, 527-529, 540, 545, 555, 556, 558.

— Rheingold, Das 31, 37, 50, 54, 55, 57, 262, 263, 266, 271, 272, 274, 276, 277, 281, 282, 285-297, 299, 303, 317, 326, 327, 329, 340, 345, 365, 395, 403, 407, 439, 441, 443, 444, 447, 470, 490, 492, 494, 504, 505, 508, 527, 558, 565, 576.

— Walküre, Die 30, 31, 37, 55, 89, 217, 218, 262, 263, 265-269, 271, 272, 274, 281, 282, 285-290, 296-310, 313, 317-319, 326, 327, 329, 336, 339, 340, 342, 345, 365, 395, 403, 407, 441, 443, 444, 446, 447, 470, 486, 490, 497, 508, 565, 576.

— Siegfried (1. und 2. Akt) 31, 55, 218, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 271, 272, 274, 282, 287-290, 306-314, 317, 322, 326, 327, 329, 336, 340, 345, 346, 365, 377, 403, 407, 439, 441, 443, 456, 471, 490, 491, 505, 508, 576.

— Siegfried (3. Akt) 48, 57, 88, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 318, 354, 355, 383, 384, 408, 435-453, 455, 459, 460, 463, 464, 469, 470-472, 490, 491, 493, 505, 508, 529, 539, 540, 544, 548, 553, 562, 563, 564, 575, 577.
— Götterdämmerung 38, 48, 57, 58, 218, 264, 266, 367, 383, 408, 413, 465, 469-472, 482-510, 529, 539, 555, 563, 575, 576.
Tannhäuſer (Dresdener Faſſung) 12, 21-24, 33, 35, 44, 50, 53, 54, 57, 59, 60, 79, 89, 92, 97, 105, 115, 134, 140, 153, 156, 162-179, 181, 183-186, 189-193, 195, 197, 200-205, 208, 209, 212-215, 226, 229, 230, 232, 234, 235, 245, 260, 262, 263, 270, 273, 289, 321, 329, 333, 341, 342, 359, 361, 365-372, 384-386, 393, 402-404, 406, 437, 438, 443, 527, 539, 540-542, 546, 553, 562, 565, 568, 575, 576.
Tannhäuſer (Pariſer Faſſung) 34, 56-58, 60, 92, 185, 317, 318, 336, 367-375, 383-385, 387, 388, 398, 402, 406, 435, 437, 438, 441, 471, 516, 527, 539, 540, 543, 553, 556, 562, 564-566, 577.
Triſtan und Iſolde 12, 33-38, 44, 47, 48, 55-58, 79, 82, 88, 92, 109, 139, 165, 166, 185, 189, 190, 218, 225, 235, 271, 314, 317-361, 365, 366, 368-371, 373-376, 384-388, 390, 393-398, 402-410, 414, 427, 437, 441-443, 449, 461, 469, 471, 472, 481, 483, 484, 493, 496, 499, 501, 503, 516, 519, 521, 527-529, 540-543, 546, 548, 553, 556, 559, 561, 562, 564, 566, 567, 575-577, 580.
Venusberg, Der (ſiehe Tannhäuſer, Pariſer Faſſung).

INSTRUMENTAL- UND GESANGSWERKE

Allegro zur Arie des Aubry 125.
Centennial-Marſch 403.
Fauſt-Ouvertüre, Eine 88, 112-114, 126, 135.
Fünf Gedichte für eine Frauenſtimme (Verſe von Mathilde Weſendonk) 334-336, 344, 345, 355, 357, 358, 374.
Gruß ſeiner Treuen an Friedrich Auguſt 167.
Huldigungs-Marſch 403.
Jugendarbeiten (Arie, Quartett, Schäferſpiel, Sonate) 72.
Kaiſer-Marſch 403, 469, 470.
Klavierfantaſie in fis 73, 74, 90.
Klavierſonate in A 73.
Klavierſonate in B 73.
Konzertouvertüre in C 73.
Konzertouvertüre in d 73.
Liebesmahl der Apoſtel, Das 60, 166, 167, 540, 541.
Muſik zu König Enzio 73, 79, 80.
Neujahrskantate 93.
Ouvertüre in B 72, 73, 76.
Ouvertüre Chriſtoph Columbus 101, 113, 123, 135.
Ouvertüre Polonia 80, 99.
Ouvertüre Rule Britannia 80, 99.
Polonaiſe, vierhändig 73.
Romanzen der Pariſer Zeit 344.
Sieben Kompoſitionen zu Goethes Fauſt 73, 79, 80, 90.
Siegfried-Idyll 450, 451, 453, 460, 464.
Sinfonie in C 73-75, 77-81, 84-86, 93, 95, 579.
Sinfonie in E (Skizze) 79.
Sonate für das Album von Frau M. W. 271.
Szene und Arie 73.
Weihegruß, Feſtgeſang zur Denkmalsenthüllung Friedrich Auguſt I. 167.

SCHRIFTEN UND DICHTUNGEN

Anwendung der Muſik auf das Drama, Über die 525, 526.
Aufführung des Tannhäuſer, Über die 263.
Autobiographiſche Skizze 76, 85, 152, 194, 452.
Beethoven 453-465, 470, 473, 529, 538, 564.
Beethovens Neunter Sinfonie, Programm zu 143.
Beethovens Neunter Sinfonie, Zu 161.
Bemerkungen zur Aufführung des Fliegenden Holländers 263.
Bericht an den deutſchen Wagnerverein 473, 474.
Bericht an Seine Majeſtät den König Ludwig II. über eine in München zu

errichtende deutſche Muſikſchule 396, 397.
Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes 74.
Berichte aus Paris an die Dresdener Abendzeitung 114, 119, 121, 249.
Beſtimmung der Oper, Über die 474, 476-479, 482, 492, 509, 518.
Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth, Das 519-524.
Deutſche Kunſt und deutſche Politik 400.
Deutſche Oper, Die 92, 93.
Dirigieren, Über das 452, 474, 475, 479.
Ende in Paris, Ein 121.
Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters f. d. Kgr. Sachſen 231, 233, 395.
Erinnerung an Roſſini, Eine 209.
Erinnerungen an Auber 452.
Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Meine 397, 452.
Erkenne dich ſelbſt 535-537.
Franz Liſzts ſinfoniſche Dichtungen, Über 328.
Goethesſtiftung, Über die 248.
Heldentum und Chriſtentum 535-537, 579.
Judentum in der Muſik, Das (erſte Faſſung) 248, (zweite Auflage) 452, 535-537.
Kapitulation, Eine 470.
Königliche Kapelle betreffend, Die 230, 231.
Kunſt und Klima 248.
Kunſt und Revolution 247-257, 393, 472, 492.
Kunſtwerk der Zukunft, Das 247-257, 393, 472, 492.
Lebensbericht 77.
Mein Leben 82, 99, 126, 391, 451-453, 470, 484, 542.
Mitteilung an meine Freunde, Eine 70, 85, 95, 163, 195, 247-257, 259, 260, 383, 393, 452, 472, 492.
Modern? 535-537.
Offener Brief an den „Wiener Botſchafter" 394, 395.
Oper und Drama 61, 247-257, 259, 273, 330, 393, 396, 404, 442, 454, 456, 459, 472, 476, 477, 478, 492, 527, 564.
Paſticcio 93.
Pilgerfahrt zu Beethoven, Eine 122, 136, 454.
Religion und Kunſt 529-535, 579.
Siegfrieds Tod 29, 30, 32, 38, 226, 227, 233, 235, 245-249, 252, 257-260, 263, 264-266, 303, 386, 398, 437, 471, 483, 484, 499, 568.
Schauſpieler und Sänger, Über 474, 479-483, 518, 571.
Staat und Religion, Über 398-400.
Theater in Zürich, Ein 248, 472.
Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfeſtſpiels „Der Ring des Nibelungen" und „Epilogiſcher Bericht" 274, 394, 395, 471, 520-522.
Was nützt dieſe Erkenntnis? 533, 534.
Weibliche im Menſchlichen, Über das 537, 538, 579.
Wiener Hofoperntheater, Das 394, 395.
Zenſuren:
Devrient, Ed. 452.
Hiller, Ferd. 452.
Riehl, W. H. 452.

ENTWÜRFE UND FRAGMENTE

Achilleus 244.
Friedrich der Rotbart 225, 226, 231, 258, 265, 385.
Glückliche Bärenfamilie, Die 99.
Hochzeit, Die 12, 17, 18, 73, 81-84, 86, 104, 321, 483, 484.
Hohe Braut, Die 46, 100, 163.
Jeſus von Nazareth 227, 233, 235, 265, 540, 541.
Kosziusko 84.
Leubald 4, 72, 81, 82.
Sarazenin, Die 162, 164, 471.
Sieger, Die 271, 540-542, 546, 556.
Wieland der Schmied 244.

NAMENREGISTER

Albisbrunn 261, 262, 264.
Amſterdam 124.
Ander 374, 375.
Anders III.
Auber 12, 18, 93, 95, 106, 116, 191.
Avenarius 120.

Bach 10, 61, 172, 549, 568.
Bakunin 232.
Banck 157.
Baſel 271, 464.
Bayreuth 39, 395, 470, 478, 508, 510, 520, 522, 533-535, 540, 545, 546, 569, 576, 579, 580.
Bayreuther Blätter 525, 529, 545.
Beethoven 5, 7-10, 13, 28, 47, 59, 71, 72, 77, 78, 80-86, 91-93, 95, 97, 106, 111, 112, 122, 158-161, 169, 172, 249, 257, 262, 444, 453-465, 474, 475, 477, 524-526, 531, 568, 571, 573, 574, 577.
— Coriolan-Ouvertüre 80, 461.
— Egmont-Muſik 5, 10, 72, 80.
— Fidelio 10, 91, 157, 179.
— 5. Sinfonie 77, 78.
— 6. „ 72.
— 7. „ 77, 78.
— 9. „ 47, 72, 73, 111, 112, 142, 143, 155-157, 159, 161, 169, 356, 444, 573.
Bellini 12, 18, 91.
Belloni 234.
Berlin 13, 98, 99, 123, 144, 152, 153, 155, 167, 230, 263, 375, 476, 503.
Berlioz 9, 10, 49, 112.
Bern 271.
Bethmann 93.
Beuſt 234.
Biebrich 243, 270, 374, 387.
Bismarck 473.
Biſſing 375.
Boieldieu 12.
Bordeaux 30, 242.
Boulogne sur mer 110.
Brahms 49, 78.
Breitkopf und Härtel 271, 272, 335, 365.
Breslau 231, 375.
Brockhaus 93, 121, 152, 153.
Brüſſel 366.
Budapeſt 375.
Bülow, Coſima von 37, 38, 374, 393, 433-436, 450, 451, 464, 579.
— Hans von 37, 226, 245, 271, 328, 365, 366, 374, 376, 397, 434-436.
Bulwer 100, 102.
Büſching 82.

Chemnitz 234.
Cherubini 12.
Chopin 7.
Collin 461.
Cornelius 271. 374.

Deinhardtſtein 384.
Devrient 365, 366, 492.
Dietſch 367.
Donizetti 12, 18, 95, 106, 230.
Dorn 72, 106.
Draeſeke 271.
Dresden 4, 11-13, 20, 21, 29, 30, 37, 60, 72, 98, 100, 105, 109, 110, 120, 121, 123, 126, 144, 145, 150, 152-155, 157, 159, 161, 162, 166-168, 170, 181, 185, 189, 190, 228-230, 232-235, 241-245, 247, 259, 260, 265, 266, 366, 367, 375, 383-385, 434, 483, 484, 508, 517, 535, 539-541, 546, 560.
Duponchel 110.
Duſtmann 374, 375.

Eckert 375.
Eiſenach 234.
Eisleben 4.
Euripides 194, 201.

Fétis 366.
Feuerbach 249, 478.
Fiſcher, 152, 169.
Fouqué 163.
Franck 193.
Freiberg 234.
Freytag 227.
Friedrich I. Großherzog von Baden 365, 373, 376.

Friedrich Auguſt II. 233, 234.
Friedrich Wilhelm IV. 144, 230.

Gade 160.
Genelli 370.
Genf 242, 244, 263, 377, 389, 579.
Genua 271.
Geyer, Cäcilie 120.
— Ludwig 3, 4, 73, 152.
Gluck 12, 13. 104, 156, 158-162, 169, 173, 181, 190, 193, 194, 196, 230.
— Armida 155-163, 169, 562.
— Iphigenie in Aulis 155-157, 193, 194, 198, 201, 230.
Gobineau 478, 533, 535, 538, 545.
Goethe 72, 73, 245, 320, 392, 533, 575.
Goldwag, Berta 270.
Gozzi 17, 85, 86.
Grimm 200, 385.
Gutzkow 230.

Habeneck 110-112, 123.
Halévy 12, 116, 119, 191, 294.
— Die Jüdin 191, 294.
Händel 61.
Hanslick 162, 169, 374, 393.
Hauſer 90.
Haydn 10, 171.
Hebbel 374.
Heckel 470.
Hegel 249.
Hell (ſiehe Winkler)
Heine, Ferd. 150, 152.
— Heinrich 101, 110, 113, 122, 124-126, 141, 142, 163, 484.
Hérold 52, 93.
Herwegh 245, 271, 319.
Hoffmann 13, 76, 113, 122, 163, 385, 484.
Holtei 98, 106.
Hülſen 375.

Immermann 82, 484.
Jena 235.
Joachim 271.

Karl Alexander, Großherzog von Weimar 268.
Karlsbad 94.
Karlsruhe 271, 365, 366, 373-375.
Keller 245.
Kietz 111.
Kittl 46, 100.
Kleiſt 4.
Koburg 235.
König 100.
Königsberg 20, 80, 98, 99.
Kotzebue 385.

Lachner 375.
Laube 84, 92, 113, 120, 152, 374.
Lauchſtädt 93.
Lauſanne 263.
Lauſſot, Jeſſie 30, 38, 109, 242, 244, 261, 267, 268, 393, 433.
Lehrs 111.
Leipzig 3, 5, 72-74, 84, 85, 91, 94, 98, 99, 120, 144, 159.
Lewald 120.
Lichtenfels 235.
Lindau 235.
Lipinski 152, 156.
Liſzt, Blandine 243, 368, 373, 434.
— Coſima (ſiehe Bülow, Coſima von).
— Franz 9, 10, 112 212, 232, 234, 235, 241, 242, 244, 246, 248, 260-265, 265-271, 273, 295, 296, 300, 323, 324, 326-329, 335, 366-368, 373, 393, 434, 435, 464, 579.
— Dante-Sinfonie 328.
— Sinf. Dichtungen 328.
London 110, 121, 234, 235, 241, 269, 271, 301, 395.
Lope de Vega 476.
Lortzing 12, 384.
Lucas 163.
Ludwig II. 37, 241, 376, 377, 389, 392, 396-398, 435, 451, 470, 544, 545, 556.
Lugano 263.
Luiſe, Großherzogin von Baden 373.
Lüttichau 123, 150, 151, 153, 155, 190, 229, 231, 233, 234.
Luzern 241, 322, 335, 434, 543, 546.

Magdeburg 93, 98, 99, 101, 153.
Mariafeld 262, 264, 375, 376.
Mailand 271.

Mainz 374.
Mannheim 470.
Maria Paulowna, Großfürſtin 232.
Marienbad 189, 384, 385, 546.
Marſchner 17, 18, 50, 71, 84-87, 91, 95, 106, 128, 131, 132, 142, 171, 183, 196, 197, 265.
— Adolf v. Naſſau 156.
— Der Vampyr 18, 84, 90, 125-127, 132, 183, 265.
— Des Falkners Braut 84.
— Hans Heiling 18, 20, 132, 156, 167, 185, 265, 266.
— Templer und Jüdin 18, 84, 195, 197, 198.
Mauro, Serafine 243.
Méhul 12.
Mendelsſohn 6, 7, 9, 10, 50, 52, 54, 75, 90, 159, 160, 171, 291, 298, 535.
— Hebriden-Ouvertüre 291.
— Meluſinen-Ouvertüre 291.
— Sommernachtstraum-Ouvertüre 6, 51, 52, 166.
Metaſtaſio 46.
Metternich 232, 234.
Metternich, Fürſtin 366, 367, 374.
Meyer, Friederike 243, 374, 375.
Meyerbeer 12, 18, 110, 114-116, 120, 144, 153, 171, 191, 535.
— Hugenotten 191.
Michelangelo 531.
Mitau 106.
Mitterwurzer 151, 170, 376, 410.
Molière 476.
Morlacchi 13, 150, 151.
Moskau 375.
Mozart 10, 12, 13, 41-43, 48, 72, 75, 76, 81, 156-159, 161, 162, 169, 171-173, 190, 474, 525.
— Cosi fan tutte 43.
— Don Juan 43, 127, 136, 156.
— Entführung 156.
— Figaros Hochzeit 43, 156.
— Titus 156.
— Zauberflöte 43, 90, 565.
Müller 72.
München 39, 98, 109, 110, 144, 243, 249, 375-377, 387, 389, 395, 396, 398, 433-435, 439, 441, 470, 481, 485, 546, 556.
Napoleon III. 34, 366, 367, 369, 376.
Nicolai 159.
Niemann 367.
Nietzſche 464, 478, 545, 569.
Nürnberg 94, 389.

Oberländer 233.
Ollivier, Blandine (ſiehe Liſzt, Blandine).

Paris 12, 20, 21, 34, 100, 101, 103, 106, 109-111, 113, 114, 116, 120-123, 126, 144, 145, 149, 150, 155, 156, 162, 163, 169, 182, 185, 194, 234, 235, 241, 242, 244, 245, 271, 366-369, 373-375, 377, 384, 385, 395, 516, 541, 546.
Penzing 375, 391.
Petersburg 375.
Pillau 110, 121, 235.
Planer, Minna (ſiehe Wagner, Minna).
Platon 456.
Pohl 328.
Ponte, da 46.
Pourtalès 373.
Prag 81, 94, 100, 375.

Racine 159.
Raff 374.
Raffael 531.
Raumer 162.
Raupach 73.
Redern 144, 230.
Reichenhall 374.
Reiſſiger 100, 150, 151, 157, 159.
Riga 12, 20, 98, 101, 103, 105, 106, 109, 110, 113, 149, 153, 241, 367.
Ritter, Julie 30, 242, 244, 261.
— Karl 226, 244, 245, 261, 318.
Röckel 231, 233, 433, 436.
Rochlitz 74.
Rorſchach 235.
Roſſini 12, 93, 171, 428.
— Tancred 428.
Rudolſtadt 93.

St. Moritz 271
Schiller 42, 270, 399, 474.
Schladebach 157.
Schleinitz 470, 519.

Schlefinger 110, 120, 123, 145.
Schneider 77.
Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig 374, 376, 377, 397, 398, 410, 544.
— Malvina 374, 376.
Schopenhauer 36, 249, 319, 320, 328, 329, 456, 462, 478, 485, 533, 534, 538.
Schott 374, 376.
Schroeder-Devrient, Wilhelmine 91-93, 99, 101, 105, 150, 151, 153-155, 158, 160, 162-164, 167, 170, 182, 319, 474, 482-484, 550, 574.
Schubert 9, 10, 297.
Schumann 9, 10, 50, 72, 75, 77, 93, 152, 157, 171-173, 177, 180, 213, 232, 535, 577.
Scribe 100.
Shakespeare 4, 17, 19, 81, 83, 91, 93, 94, 461, 463, 475-477, 479, 480, 510, 518, 532, 569, 571—574, 577.
Soden 373.
Spezia 271.
Spohr 13, 105, 160.
Spontini 12, 13, 99, 100, 103, 106, 162, 167, 173, 190.
— Ferd. Cortez 99, 100, 102.
— Veſtalin 167, 190.
Stein, Charlotte v. 392.
Stuttgart 375, 376.
Sulzer 245.

Taufig 470.
Taylor, Jeſſie (ſiehe Lauſſot).
Teplitz 93, 94, 152, 153, 168.
Tichatſchek 105, 151, 154, 170, 182, 184.
Tieck 163.
Triebſchen 109, 129, 433-436, 439, 451, 452, 464, 469, 470.
Turin 271.

Uhlig 259, 260, 261, 270.

Venedig 109, 241, 320, 322, 335, 389-391, 543, 546, 579, 580.

Wagenſeil 385.
Wagner, Adolf (Onkel) 84.
— Albert (Bruder) 3, 73, 85, 89, 125, 167, 198.
Wagner, Coſima (ſiehe Bülow, Coſima v.).
— Johanna (Nichte) 3, 151, 167, 170, 180.
— Johanna Roſine (Mutter) 90, 93.
— Karl Friedrich Wilhelm (Vater) 3.
— Klara (Schweſter) 3, 94.
— Luiſe (Schweſter) 3, 73.
— Minna (Gattin) 20, 32, 33, 37, 94, 98, 121, 145, 153, 154, 199, 232, 235, 241-244, 263, 271, 322, 323, 335, 366, 373, 434.
— Roſalie (Schweſter) 3, 73, 79, 82, 83, 90.
— Siegfried (Sohn) 435, 450, 464.
Weber, Carl Maria von 4, 5, 13-15, 17, 18, 50, 54, 71, 84-87, 91, 92, 95, 106, 128, 132, 161, 171, 180, 190, 196, 197, 207, 249, 291, 536.
— Euryanthe 14, 18, 51, 92, 127, 150, 155, 161, 195-201, 207, 212, 213, 222, 536, 568.
— Freiſchütz 4, 5, 13, 14, 18, 20, 84, 126, 127, 132, 202, 565.
— Lützows wilde Jagd 4, 14.
— Oberon 18, 84, 127, 291.
— Preziosa 5.
Weber, Dionys 81.
Weigl 12.
Weimar 215, 232, 234, 235, 245, 260-262, 270, 374, 375.
Weinlig 73, 75, 76, 77, 80, 82, 90.
Weißheimer 270, 374, 376.
Weſendonk, Mathilde 33, 35, 38, 69-71, 242, 243, 262, 268, 269, 271, 319-322, 329, 334, 335, 344, 357, 368, 369, 375, 377, 385, 386, 389-393, 405, 424, 433, 516, 523, 529, 538, 541, 542, 579.
— Otto 242, 262, 268, 271, 366, 367, 375, 377, 389, 391, 542.
Wieck, Klara 77.
Wien 81, 109, 159, 232, 234, 373-377, 389, 391.
Wiepredht 230.
Wiesbaden 374.
Wille, Eliza 262, 264, 268, 269, 375, 377.
— Franz 262, 264, 269.
Winkler 120, 150.
Winter 12.
Wittgenſtein, Karoline 232, 271, 327, 373.
Würzburg 85, 94, 125.

Zürich 30, 109, 241-245, 259, 261, 263, 268-271, 327, 335, 375, 388, 442, 546, 579.

BOUND BY

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
780.923W12BEK C002
WAGNER, DAS LEBEN IM WERKE STUTTGART
3 0112 014493552

W9-DDL-028